



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

**Doctorado en Artes**

# **DESEOS, MULTITUDES, FICCIONES**

**Visualidades y performatividad en las imágenes fotográficas  
de las prácticas socioestéticas**

**Tesista: Zaira Sabrina Allaltuni**

**Directora: Lic. Guillermina Valent**

**Co directora: Mg. Silvina Valesini**

**| Año 2025**



Carlos Saldi (1969) Registro de *El Cordobazo*. Fotografía analógica.

*Para Norita*

# **AGRADECIMIENTOS**

Deseo expresar mi agradecimiento a las instituciones, grupos y personas cuyo apoyo y colaboración fueron indispensables para la culminación de esta tesis doctoral:

A la Universidad Nacional de La Plata por su compromiso con el sostenimiento del Programa de Becas de Posgrado UNLP que ha posibilitado la concreción de esta investigación con una Beca Doctoral, en el contexto de una crisis que afecta el sistema universitario, científico y educativo público, repercutiendo en los ámbitos del arte y la cultura.

A mis directoras la Lic. Guillermina Valent y la Mg. Silvina Valesini por su fundamental guía, aliento y afectuoso acompañamiento a lo largo de este proceso. Por siempre permitir y desafiar mis derivas pensadas, escritas e imaginadas.

A la Facultad de Artes (FDA), y al Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) por brindar un espacio para radicar y desarrollar esta investigación.

Al equipo de la cátedra Grabado y Arte Impreso (Básica III y Taller de Producción Plástica), por construir un espacio de producción artística y académica constante en el que me desempeño como docente.

Al Proyecto de Extensión Universitaria *Construyendo Lazos Sociales* por brindarme la oportunidad de participar en experiencias de enseñanza y aprendizaje artísticas en otras instituciones, espacios y barrios.

Al Proyecto de investigación *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto* por gestar un espacio que apuesta al arte como conocimiento y nuclea a muchas investigaciones en artes.

A los proyectos artísticos colectivos en los que he participado que renuevan el deseo de hacer común.

A mis compañeros y compañeras becarias por crear banderas y redes.

A los colectivos fotográficos, especialmente a Ana Contursi, que gentilmente accedieron a ser entrevistados, compartiendo sus experiencias y perspectivas enriquecedoras.

A mi familia, en especial a mi mamá por su cariño incondicional, y a mis amigas queridísimas que me acompañan de cerca con paseos y a la distancia con muchos memes, stickers y palabras llenas de confianza para terminar esta tesis.

A Javi por las risas, las comidas y las horas compartidas durante los tiempos de escritura y lectura.

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>8</b>
Los primeros trazos de un mapa.....	9
Marco teórico.....	13
I.    Visualidades en la contemporaneidad.....	13
II.   Arte contemporáneo, fotografía y lo real.....	16
III.  Política/arte, fotografía, prácticas socioestéticas y performatividad.....	19
 <b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>DESEO, MAGIA Y FICCIÓN EN LA MIRADA FOTOGRÁFICA DE LA PROTESTA.....</b>	<b>26</b>
La fotografía como un deseo: Aproximaciones teóricas sobre la aparición de la fotografía.....	30
La fotografía como magia: Anacronías, escenas y montajes espaciotemporales.....	39
La fotografía como ficción y documento: Mirar la ficción o ficcionar la mirada.....	48
 <b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>PRÁCTICAS SOCIOESTÉTICAS ENTRE PRECARIEDAD, CUERPOS Y TEATRALIDADES.....</b>	<b>58</b>
Primer desplazamiento: La precariedad como condición de posibilidad.....	63

Segundo desplazamiento: Los cuerpos como una corporalidad fuera de sí.....	69
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>FANTASMAS, RETRATOS FOTOGRÁFICOS Y LA DESAPARICIÓN EN ESCENIFICACIONES DE LA BÚSQUEDA.....</b>	<b>77</b>
Desaparición, agencias espectrales e imágenes fotográficas desde la performatividad de la búsqueda.....	81
Fantasmas y fantasmagorías: Un recorrido por aspectos teóricos en torno a la fotografía entre lo real y lo virtual.....	91
Escenificaciones fantasmales de la memoria: Formas de desaparecer, aparecer, desaparecer en la contemporaneidad.....	98
I.    Desaparecer, aparecer, desaparecer en un retrato.....	99
II.   Desaparecer, aparecer, desaparecer en una proyección en el espacio.....	105
<b>CONSIDERACIONES FINALES.....</b>	<b>114</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>119</b>
<b>REFERENCIAS DE PRODUCCIONES ARTÍSTICAS.....</b>	<b>128</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>131</b>
La mirada fotográfica colectiva. Entrevista a M.A.F.I.A.....	132
Fotoactivismo, empatía y política de los afectos. Entrevista con SADO colectivo fotográfico.....	142

# **INTRODUCCIÓN**

La presente tesis investiga los modos en que se construyen las visualidades de las prácticas socioestéticas en el espacio público, mediante el análisis de un conjunto de producciones fotográficas que escenifican acontecimientos efímeros surgidos en el contexto de conflictos sociales actuales. Este estudio se posiciona desde el giro performativo en las artes visuales, con el objetivo de enfocarse en cómo las imágenes fotográficas, en su doble dimensión ficcional y documental, constituyen reconfiguraciones performativas de la realidad. Desde esta perspectiva, se busca poner en evidencia un entramado poético y formal reconociendo los aportes específicos de un recorte de producciones provenientes del ámbito teatral y performativo. Y haciendo énfasis en la complejidad que supone el estudio sobre las estrategias artísticas que articulan las formas, los procedimientos, los montajes y los sentidos, que representan las fotografías de las prácticas socioestéticas.

### **Los primeros trazos de un mapa**

*«¿De cuántos modos puede ser un trazado? ¿En base a qué reglas se representa? ¿Es posible pensar en el proceso de investigación como un gran trazado de direcciones, superposiciones, entradas y salidas? Un mapa, tal vez»*

Zaira Sabrina Allaltuni (2021)

Esta investigación surge como un recorrido intuitivo fundado en la metáfora de *trazar un mapa* para delinear una búsqueda que se ha ido configurando a medida que se identificaban, planteaban y cruzaban los problemas, las lecturas y los casos de estudio. Las primeras coordenadas que dieron origen a esta indagación se sitúan en el año 2018, cuando se realizó una entrevista titulada *La mirada fotográfica colectiva. Entrevista a M.A.F.I.A* para la publicación número cuatro de la revista académica *Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina*, del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza en el Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL, FDA, UNLP). Esta edición se centraba especialmente en las prácticas fotográficas, y fue el puntapié para establecer un acercamiento a las producciones de colectivos fotográficos locales que hacen principalmente coberturas de protestas sociales en el espacio público. Dichos colectivos generan paralelamente otro tipo de producciones artísticas como acciones, registros de eventos de arte, deportivos, catástrofes ecológicas, otros hechos sociales y series fotográficas en torno a temáticas actuales. En ese mundo visual complejo las imágenes agitan conjuntamente miradas, protestas sociales, enfrentamientos, memoria, activismos, cuerpos, disidencias sexuales, educación, espacio público, propuestas artísticas colectivas, fotoperiodismo, arte, feminismos, proximidades, redes sociales, retratos, y muchos más

elementos, que se identificaron como un material significativo para la construcción inicial del tema de estudio. Con la intención de ingresar desde algún punto de aproximación en las diversas capas que suponía este imaginario que en ese momento se encontraba particularmente movilizado por las masivas manifestaciones feministas y escenificado por la fotografía, se estableció un diálogo con el colectivo M.A.F.I.A del que se desprendieron algunos de los interrogantes que se fueron desplegando a lo largo de todo este proceso, y que aún dan cita a las indagaciones que aparecen en esta investigación: ¿Qué es lo que registra la fotografía de estos acontecimientos efímeros? ¿Cómo lo hace? ¿Qué queda de ellos?

En el año 2020 con una beca doctoral financiada por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), comenzaron a perfilarse las primeras intuiciones mencionadas en el párrafo anterior, en el marco de un plan de investigación bajo el tema: *La construcción de visualidades en torno a prácticas socioestéticas en el espacio público. Representaciones, performatividad y fotografía*. En este sentido, se escribió esta tesis motorizada por la necesidad de construir reflexiones que permitan pensar la fotografía en el amplio marco del arte contemporáneo. Para ello, se planteó una metodología hermenéutica que analiza la configuración de las visualidades, y aborda las representaciones fotográficas de las prácticas socioestéticas desde el giro performativo en las artes visuales (Valesini & Valent, 2020; Soto Calderón, 2020). El foco central de este estudio interpela el campo de las imágenes fotográficas, a partir de un posicionamiento que entiende a la fotografía como una práctica performativa que, desde una doble dimensión ficcional y documental, produce realidad. En esta línea, se analizan aquí, mediante un conjunto de producciones artísticas/visuales, las maneras singulares de reconfigurar lo real mediante una identificación de las formas, los procedimientos, los montajes y las circulaciones de los registros fotográficos. Así como, los modos en los que se establecen las narraciones y relaciones entre imágenes fotográficas como una manera de producir los sentidos que instituyen los imaginarios visibles, y no visibles.

De esta manera, se estudian las fotografías de las prácticas socioestéticas, que construyen a través de corporalidades heterogéneas, sensibles y políticas, escenificaciones épicas de las protestas, teatralidades híbridas de enfrentamientos, multitudes y agenciamientos espectrales. En relación con ello, entendemos a la fotografía como un ámbito de experiencias artísticas permeables, mutables y fronterizas. Es decir, como una zona porosa que convoca a las visualidades de realidades sociales, corporizadas y colectivas encarnando a los afectos comunes de las personas que movilizan deseos, cuerpos y alianzas, y traman los aspectos estéticos y políticos de los acontecimientos actuales. En

este sentido, la conformación del objeto de estudio se propuso establecer un recorte de casos que circunscriben imágenes fotográficas, experiencias teatrales híbridas y prácticas performativas. Por medio de esta variedad de casos, se reflexiona sobre las maneras de operar —formales y poéticas— que presenta la compleja configuración de este tipo de visualidades, en las que se entretajan aspectos de lo fotográfico, lo teatral y lo performativo. Además, debido a que la mayoría de estas producciones se han generado en ámbitos de conflictividad social, resulta de vital importancia dar cuenta brevemente del aspecto contextual, para colaborar en una mayor comprensión de los fenómenos situados en un tiempo y espacio determinado.

A lo largo de esta investigación se desarrollaron tres núcleos que permitieron pensar el fenómeno desde diferentes perspectivas, en pos de considerar las múltiples dimensiones que enmarcan a estas producciones. Por un lado, se presenta en el primer capítulo el despliegue teórico y analítico de tres categorías que contribuyen en la configuración de un marco interpretativo para la fotografía: deseo, magia y ficción. A partir de una selección de producciones de dos colectivos fotográficos argentinos contemporáneos en contraste con imágenes fotográficas de nuestro repertorio fotodocumental, estas tres dimensiones contribuyen en aportar particularidades y continuidades en las representaciones de las prácticas socioestéticas seleccionadas. Por otro lado, en el segundo capítulo identificamos y analizamos cómo las corporalidades colocan en escena los gestos comunes de las prácticas socioestéticas que son representados por la fotografía. En un análisis de producciones artísticas que se apartan de la fotografía para inscribirse en el territorio de las teatralidades híbridas, repensamos la implementación de procedimientos escénicos que crean desde allí agenciamientos políticos, y trazan las gestualidades individuales/colectivas que reconocemos en nuestro objeto de estudio, contribuyendo a delinearlos de una forma más precisa. Para ello, abordamos principalmente los modos en que se reconstruyen las escenificaciones y los montajes ficcionales en las representaciones de las experiencias convivenciales en el espacio público. Finalmente, en el tercer capítulo indagamos en la condición espectral de las imágenes fotográficas, a través de recursos ligados con sus prácticas digitales. Este capítulo recupera la tensión entre representación y lo real, a partir de una indagación histórica y analítica en torno a imágenes espectrales procedentes de la fotografía en tanto imagen técnica. Este nudo nos arroja hacia un universo de prácticas artísticas que laten en esta ambigua condición de presencia y ausencia donde la fotografía cobra una fuerza inusitada con la aparición privilegiada de los retratos de personas desaparecidas. Entendemos que este recurso enunciativo se revela como un modo de articulación entre la condición testimonial y ficcional de la fotografía, del que emergen nuevas maneras de pensar su potencia como insumo capaz de construir y reconstruir una

constelación de acontecimientos, imágenes y miradas que transitan de la calle al territorio del arte, en un sentido y otro.

En ese marco, se seleccionaron las siguientes producciones: las series fotográficas *Ajuste y represión* (2017) y *Acción colectiva Dónde está Santiago Maldonado* (2017) de M.A.F.I.A, Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs; la serie fotográfica *Repudio a la reforma!* (2017) de SADO colectiwx fotográfico; la performance *Instrumento para estrellar* (2017) de Diana Szeinblum y las acciones performativas *Apareciendo a López en el río Ctalamochita* (2014) y *Apareciendo a López en la medianera* (2014), del fotógrafo Gabriel Orge. Al mismo tiempo se abordaron otras producciones que operan como referentes, permitiendo revisar las certezas presentadas en los núcleos teóricos, sin constituirse como casos de análisis: los registros de archivos fotográficos de *El cordobazo* (1969) de los fotógrafos Nilo Silvestrone, Carlos Ardiles y otras de autoría desconocida; la experiencia artístico-política *El siluetazo* (1983); el registro fotográfico de *El siluetazo* (1983) del fotógrafo Eduardo Gil y la acción colectiva *Cuando la fe mueve montañas* (2002) del artista Francis Alÿs.

Durante este proceso de investigación se realizaron entrevistas a los colectivos artísticos M.A.F.I.A y SADO que se presentan como material anexo. Mediante este recurso se pudieron establecer diálogos para conocer de primera mano información vinculada con sus orígenes, lineamientos ideológicos consensuados por cada colectivo, referentes, procesos de producción y búsquedas estético-formales. Para acceder a las series fotográficas organizadas cronológicamente, acudimos a las plataformas en línea y redes sociales (como Facebook e Instagram) de cada uno de ellos. Entre las actividades llevadas a cabo, se consultaron tesis, ponencias y publicaciones académicas, notas periodísticas digitales, libros, textos curatoriales y reseñas sobre categorías provenientes de la Teoría Fotográfica, los Estudios Visuales y la Cultura Visual, de las Artes Escénicas y Performativas y del Giro Performativo en las Artes Visuales, que configuran el entramado conceptual de esta tesis y un valioso recurso para avanzar en el abordaje de las producciones seleccionadas. En línea con todo lo planteado anteriormente, esta tesis postula la siguiente hipótesis:

- El registro fotográfico de las prácticas socioestéticas en el espacio público configura imágenes que posibilitan construir, y reconstruir performativamente, el carácter efímero de los acontecimientos que les dan origen.
- Estas imágenes fotográficas, en su doble condición ficcional y documental, constituyen visualidades que colocan en el centro de las escenas a los gestos y a las corporalidades perpetuando, también performativamente, representaciones en las fronteras de lo visible y lo invisible.

De este modo, se abordan los registros fotográficos de las prácticas socioestéticas a partir de unas preguntas que han recorrido toda la historia de la fotografía, y que en este contexto de conflictividad social permanente, de Inteligencia Artificial y de digitalización cotidiana parecieran volver con más ímpetu: ¿Cuál es la relación de la fotografía con lo real? ¿Qué realidad, o realidades, nos muestran las fotografías? En este escenario, se indaga en los significados latentes, los contextos históricos y culturales que las atraviesan. Así, como en los sentidos subyacentes en la producción, difusión y circulación que supone la construcción más que de las imágenes, de los imaginarios ficcionales que han tramado un hilo simbólico participando activamente en la producción de visualidades y miradas. Y, en las cuales reconocemos que lo político no se configura por los temas de la agenda diaria, o en forma previa a la realización del fenómeno artístico, sino por los modos con los cuáles la fotografía opera ficcionalmente sobre lo real.

## **Marco teórico**

### **I. Visualidades en la contemporaneidad**

En la contemporaneidad la cultura visual ha adquirido una exacerbada relevancia por una aparente proliferación ilimitada de imágenes (Garcés Mascareñas, 2009; Soto Calderón, 2020) que podemos identificar en casi todos los ámbitos cotidianos. En el marco de una digitalización aumentada, estas visualidades se encuentran desbordadas por fotografías que transitan habitualmente de pantalla en pantalla con una velocidad asombrosa. Los algoritmos se encargan de administrar estas imágenes estableciendo una *economía de las vistas*. Esta se encarga de gestionar, demandar y hacer circular continuamente una cantidad inabarcable de información que pareciera agotar la totalidad de lo visible, conformando un régimen escópico en el cual, paradójicamente, se proclama que todo está a la vista. En palabras de Rodrigo Zuñiga (2013), nos hemos convertido en *seres fotográficos* que habitamos una *nueva extensión fotográfica*, y producimos, difundimos e interpretamos grandes magnitudes de imágenes. Por lo tanto, en el contexto de esta investigación podemos afirmar que las visualidades contemporáneas son predominantemente fotográficas.

Desde el campo de los Estudios Visuales y la Cultura Visual, se ha ampliado el análisis de las imágenes a partir de lo que se denominó giro visual, giro de la imagen o giro pictorial. Esto fue posible mediante la consideración de «aquellas formas culturales vinculadas a la mirada y denominadas como prácticas de visualidad, como por el estudio de un amplio

espectro de dispositivos visuales que van más allá de los presentados y legitimados en las instituciones de arte» (Capasso, 2020). Por eso, la producción de nuevos conocimientos en este escenario se plantea desde una lógica transdisciplinaria, poniendo énfasis en el campo social de lo visual: es decir, en la indagación de todas las prácticas sociales de la visualidad humana. De esta manera, se rompe con una falsa dicotomía asociada con la estabilización de criterios que marcan divisiones entre imágenes artísticas e imágenes no artísticas. En esta perspectiva, José Luis Brea (2007) ha realizado contribuciones valiosas a través de su pensamiento sobre el régimen escópico como un orden de dominio visual que instituye lo que es visible y lo que no es visible, lo que puede ser visto y lo que no puede ser visto, determinando los *modos de ver* de cada época histórica. Estos modos, que podemos reconocer y analizar en las prácticas artísticas contemporáneas, y especialmente en las fotográficas, crean representaciones que pueden ser problematizadas bajo la noción de *actos de ver*, debido que estos trascienden y construyen su importancia:

[...] justamente de la fuerza performativa que conllevan, de su magnificado poder de producción de realidad, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes —hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos— que conllevan. (Brea, 2009, p. 9)

En esta línea, entendemos que los registros fotográficos de las prácticas socioestéticas configuran visualidades que poseen sus maneras propias de construcción de imágenes, y que no pueden ser reducidas a unos fenómenos puramente visuales. Porque estos actos de ver se caracterizan por la complejidad resultante de:

[...] modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control que todo ello conlleva. (Brea, 2009, p. 9)

En estos términos las visualidades, según Brea (2009), requieren un análisis que reflexione sobre sus efectos performativos como prácticas con potencia de subvertir los órdenes que instituyen lo visible en cada época de nuestras sociedades.

Por su parte, Alejandra Castillo (2020) ensaya un conjunto de asociaciones entre visualidades y deseos que nos interesa recuperar en esta tesis. La autora plantea con una afirmación enigmática que el régimen escópico «desea la mirada que constituye» (p. 15). Es

decir, la mirada es producida previamente a ejercer su accionar sobre las formas. Sobre ello menciona que todo deseo está enmarcado en un gran archivo que posee, entre otras, una dimensión visual, y que circunscribe las posibilidades del deseo, de las miradas, en esa esfera de sentidos que propone. Por ende, las posibilidades narrativas de las imágenes se despliegan en el marco del archivo que las contiene. Para profundizar en esta cuestión, vuelve al pensamiento de W. J. T. Mitchell (2017) que aplicando una metáfora vitalista del mundo se pregunta en uno de sus trabajos más conocidos: *¿Qué quieren las imágenes?* La respuesta que nos ofrece este autor propone «dos registros de aprehensión del deseo de las imágenes: uno visual y otro fantasmático, uno visible y otro invisible» (Castillo, 2020, p. 18). En estos dos tipos de registro se despliega el deseo, y para ampliar la comprensión sobre ello desarrolla la noción de *pulsión escópica*. Esta se trata de un deseo que va más allá de lo que se inscribe en la imagen, ya que también remite al deseo que aquella genera en nuestras miradas diagramadas por el régimen escópico. De modo tal, que la imagen no es simplemente el deseo, sino que instaaura una relación multifacética que la involucra en sí misma como una estructuración visual que determina lo deseable y lo no deseable. En estos sentidos, la imagen se presenta como una condensación escópica que la determina y que la expande hacia la configuración de posibles imaginarios visuales. Estos imaginarios poseen la capacidad de establecer las coordenadas de dos cuestiones que nos resultan relevantes al momento de querer comprender los efectos performativos (Brea, 2009) de las visualidades en las sociedades actuales: los deseos y las miradas.

Esta perspectiva tiene puntos de encuentro con lo propuesto por Andrea Soto Calderón (2022), que comprende a la imagen como una manera de organizar las vidas cotidianas. Esto le otorga una relevancia trascendental en la que afirma que: «Todo control de imágenes es un control del deseo» (s. p.). Por eso la gestión y administración de lo visible y de lo deseable disponen las sensibilidades y configuran las subjetividades de modo tal que crean un régimen escópico en el que el ocularcentrismo:

«[...] no es simplemente una *metáfora*, sino que determina las propias coordenadas que organizan materialmente lo común en una historia que se reconoce fácilmente y por comodidad como historia de occidente» (Castillo, 2020, p. 21)

En relación con esto, Castillo (2020) expresa que el régimen escópico posee la capacidad de otorgar «figura y contorno a aquellos cuerpos que gozan de visibilidad y presencia como, a su vez, margina a otros» (p. 15). En otras palabras, dice: «es la configuración de un orden en la ausencia del objeto que la constituye» (p. 15), en el que las imágenes ya no son más meros referentes de una realidad externa, sino que son ellas mismas las que constituyen a

lo real, o a las realidades. Por lo que Castillo (2020) afirma: «He ahí la condensación escópica de nuestra época» (p. 24).

## II. Arte contemporáneo, fotografía y lo real

Los horizontes del arte contemporáneo han propiciado una transformación radical en las prácticas artísticas, desafiando no solo el modelo lineal y evolutivo de la modernidad, sino también la autonomía estética que históricamente había definido el arte. Esta visión implica una constante revisión del ideal que ha certificado la *artisticidad* de las obras, cuestionando los criterios que determinan qué es o no es arte. En este sentido, como bien señala Ticio Escobar (2021), existen múltiples contemporaneidades dentro de la contemporaneidad. Lo contemporáneo no marca una etapa cerrada, no se refiere a un único momento, sino que supone una de las posiciones posibles desde las cuales considerar al arte. De este modo, las prácticas artísticas ya no se validan por principios trascendentales o universales, sino que adquieren su estatuto en un juego complejo de interacciones específicas en distintos tiempos y espacios, que se caracteriza por la inestabilidad de sus propios límites. No existe, por eso, un modo único de ser contemporáneo ni una manera de concebir la contemporaneidad, pero sí podemos identificar en este tipo de fenómenos aspectos en común como: la puesta en valor del carácter procesual mediante una redimensión del rol de artista, la obra y el público, en su nuevo papel como co-creador, que ha posibilitado una revisión acerca del carácter ontológico del arte. En relación con ello, Lucy Lippard [1973] (2004) provocó un punto de quiebre cuando postuló su teorización sobre la desmaterialización del objeto artístico. La autora elaboró una recopilación de expresiones conceptuales representativas del período comprendido entre 1966 y 1972, y en estas subraya el carácter politizado de las propuestas, destacando el uso de espacios alternativos de circulación y la incorporación de los medios masivos de comunicación. Este enfoque trascendental para la época, no solo transformó las perspectivas sobre el arte, y el objeto artístico, sino que también propició una revalorización de las prácticas performativas que utilizan como materia prima las presencias y el tiempo.

En este escenario, Adolfo Cifuentes (2018) menciona que la fotografía se presenta como un ámbito que conforma una de las maneras más exploradas para producir imágenes en el campo de las artes visuales contemporáneas. Tal es así que paradójicamente su ingreso al arte se ha confirmado por la vía menos pensada: impregnando todos los ámbitos de la experiencia humana, mediando en las formas de conocer y relacionarse desde los diferentes modos, tanto funcionales como estéticos, y sus múltiples usos y circulaciones. En

esta perspectiva, esta investigación concibe a la fotografía como una práctica del arte contemporáneo que trasciende el arte como mera producción de objetos, y se posiciona como un modo de hacer imágenes ficcionales que, también, pone en acto cuerpos, tiempos y espacios, desplegando una cartografía difusa de experiencias, usos y materialidades que traman un fenómeno estético singular.

La fotografía, desde su aparición —que reconocemos en el trazado de un deseo común de los protofotógrafos por fijar lo que veían sus ojos (Batchen, 2004)—, modificó nuestra conciencia visual marcando un recorrido histórico de continuidades, discontinuidades y fragmentaciones que inaugura su rango teórico recién hacia 1931 con *Pequeña historia de la fotografía* de Walter Benjamin (Barbeito Andrés, 2018). Durante años la fotografía ha sido motivo de intensos debates sobre el discurso que la colocaba como una representación mimética de lo real, el cual ha sido largamente revisado y rebatido por diversas investigaciones. Resulta pertinente aclarar que entendemos por lo real, recuperando principalmente las ideas de Clément Rosset (2008) quien sostiene que lo real es cruel por el carácter efímero que suponen todas las cosas. Esta concepción se puede asociar con la perspectiva lacaniana, que también retoma Hal Foster (2001), sobre la realidad humana como una estructura que se establece por medio de tres registros relacionados en un *nudo borromeo*: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Lo imaginario —las imágenes e ilusiones que elaboramos en nuestras mentes— y lo simbólico —que se manifiesta en el lenguaje y las normas que organizan la realidad— poseen como función acercarse a lo real. Es decir, producir las mediaciones y los escamoteos que intentan alcanzar ese registro especialmente escurridizo, y que como afirma Jacques Lacan pertenece al orden de lo imposible porque siempre se escapa a la representación absoluta. Sobre ello Juan Manuel Díaz Leguizamón (2015) menciona:

Sin embargo, en este punto surge una paradoja de lo real: por un lado, escapa a una percepción o representación absoluta; pero, por otro, a él le son dirigidas todas las representaciones, en el sentido ya sea de lo simbólico o de lo imaginario. (Díaz Leguizamón, 2015, p. 94)

Por su parte, Clément Rosset (2008) menciona que paradójicamente frente a la imposibilidad que implica capturar lo real para la fotografía, ésta desde su consolidación en el siglo XIX fue considerada como un dispositivo de poder visual que reproducía infaliblemente la realidad. La fotografía como origen de la imagen técnica, adquirió un estatuto irreductible basado en la supuesta representación fidedigna del objeto, y se consagró a la referencialidad como su principal fundamento durante el siglo XIX y parte del siglo XX.

Dicha condición se debe a que, en ese período, se comprendía que la fotografía tenía la capacidad de representar el mundo de manera objetiva y fiel, actuando como una prueba visual directa de la realidad. Rosset (2008) menciona que el objetivo era comprendido desde el aspecto técnico y filosófico de la palabra: registraba objetivamente lo real. Es decir: «La máquina había hecho que se olvidara al maquinista» (Rosset, 2008, p. 12). Esta «apreciación hiperbólica de la objetividad de la fotografía», fue reafirmada por Roland Barthes en su consagrada obra *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía* (1980), en la cual asevera como tesis principal que la fotografía es la única garantía de la existencia de lo real. La fotografía en estos términos certifica al referente, no es una copia sino que se trata de una emanación o una traza de lo real. Debido a que muestra una huella de lo que *ha sido*, que no puede ponerse en duda, salvo que sean imágenes manipuladas. Este último punto resulta una aclaración que ha sido resignificada a la vista de todo lo que ha sucedido en relación al mundo de la imagen fotográfica y las nuevas programaciones (Zuñiga, 2013) que permiten la manipulación constante de las fotografías.

Volviendo a Rosset (2008), el autor revisa esta concepción de la fotografía como testimonio de la realidad, y argumenta que: «Si, al paralizarla, la fotografía mata la realidad viva y temporal, entonces resulta que toda fotografía es fatalmente una fotografía fallida» (p. 34). En relación con ello, postula que tanto la fotografía como el cine fracasan en su intento por capturar lo real, debido a que: «Si todo se mueve es imposible atrapar nada, o, mejor dicho es imposible capturar algo tal como es, capturar algo sin cambiarlo» (Rosset, 2008, p. 47). Y probablemente lo mismo suceda con los sentidos, entre los cuales nos interesa particularmente la mirada. La fotografía y los sentidos nos brindan una sensación de lo real situada en el presente, a lo que sumamos:

Que la sensación sea incapaz de apoderarse de aquello de lo que tiene la sensación quizá no sea sino un ejemplo de una verdad más general: la incapacidad del hombre de poseer cualquier cosa. (p. 51)

Esta serie de argumentaciones ponen de manifiesto que tanto la fotografía, como la mirada, no pueden atrapar en su totalidad lo real. Entonces, ¿qué es lo que queda de lo real en las fotografías? De acuerdo con Rosset (2008): «El doble de lo real es lo único real porque es lo único que se puede percibir, lo real sin doble no es nada» (p. 69).

Es precisamente la imposibilidad de una reconstrucción total y exacta de la realidad lo que caracteriza a la fotografía. Estas imágenes técnicas que operaban como una constatación y atestigüamiento de lo registrado de manera mecánica, fundamentaban su validación en que

se creía que la fotografía poseía los elementos estructurales que por sí mismos representaban al conocimiento. Sin embargo, con el advenimiento del giro digital que expande los alcances de lo fotográfico hasta ámbitos inéditos, la fotografía y sus vínculos con lo real, en su doble función documental y ficcional, han sido reconsideradas exponiendo nuevas complejidades en un mundo ferozmente visual. En efecto, si bien pareciera que hay dos debates acerca de la fotografía que a esta altura están superados: el primero sobre su condición de arte y el segundo sobre su transparencia referencial, el panorama práctico y teórico de lo fotográfico se ha vuelto más desafiante, denso y diversificado volviendo a poner en cuestionamiento qué realidad o realidades nos presentan este tipo de imágenes.

### III. Política/arte, fotografía, prácticas socioestéticas y performatividad

*«El arte no puede representar una realidad alternativa ni convocar un porvenir mejor,  
pero puede imaginar una y otro»*

Ticio Escobar (2021)

Las relaciones entre arte y política suponen un campo vasto de estudios teóricos sobre el que nos interesa establecer algunos lineamientos desde los cuales nos posicionamos en este estudio. Ticio Escobar (2021) manifiesta que tanto la política como el arte deben considerar la posibilidad de lo imposible. Esta paradoja que se aloja en las fronteras y los límites de la representación de lo real, nos abre las diferentes formas con las cuales el arte ejerce sus posibilidades para imaginar otros horizontes. Dicho planteamiento se encuentra muy lejos de otorgarle la cualidad de visualizar o predecir el futuro a las prácticas artísticas, sino que se propone plantearlas como maneras de poner en acto la capacidad de imaginar: «desde los ministerios de la ficción, la posibilidad de realizar lo proyectado, más allá de las previsiones razonables» (Escobar, 2021, p. 82). El territorio de la ficción como el lugar de lo posible, es donde reaparecen las temporalidades mágicas (Flusser, 2019), disímiles, o anacrónicas (Didi-Huberman, 2008), que simultáneamente van a contrapelo, noción que se retoma de Walter Benjamin, de los supuestos trayectos lineales temporales.

En este caso ir a contrapelo implica instituir este espacio-tiempo del arte que da lugar a la constitución de un acontecimiento: «allí donde el tiempo se vuelve contra sí, rompe las filas de una dirección única y devela, por un instante, itinerarios que son invisibles porque quizá todavía no existen» (Escobar, 2021, p. 85). Nos posicionamos desde una mirada que entiende que estos itinerarios son potenciales y ficcionales, y que además de irrumpir a contrapelo del tiempo, irrumpen a contrapelo de los sentidos. Esto traza una interrupción

simbólica cuando se brinda una estructura de aparición para las formaciones ficcionales que se montan en las superficies fotográficas, a través de un conjunto de operaciones que escenifican lo visible y lo no visible en las imágenes. La ficción en el espacio de la política amplía las perspectivas sobre:

Ciertas eventualidades indetectables por planificaciones y cálculos rigurosos pueden ser reconocidas intempestivamente por un régimen que conjuga pensamiento y sensibilidad, movido por la pulsión de mirar, imaginar y conocer de otros modos. (Escobar, 2020, p. 82-83)

En relación con ello, es que «las imágenes disputan su puesto con las cosas o hechos que representan y en ese juego de escamoteos se crean significaciones nuevas, nunca definitivas» (Escobar, 2021, p. 59). Y reabren los tiempos provisionales mediante dispositivos de poder visual que operan desde un imaginario ficcional que resulta fundamental: «tanto en el espacio de la política (donde actúa como reemplazo de la voluntad popular por la de un delegado suyo)» (p. 78); así como: «en la escena del arte (donde promueve el relevo de la cosa por el signo)» (p. 78).

En lo que respecta al abordaje de las prácticas socioestéticas, recuperamos los desarrollos teóricos de Ileana Diéguez Caballero (2007). La autora indaga en el ámbito del teatro revisando su estructura tradicional asociada con las teorías aristotélicas que comenzó a quebrantarse durante el siglo XX cuando disminuye la importancia del texto dramático y se abandona el principio de la mimesis en favor de una mayor relevancia de lo corporal y lo experiencial. Desde este marco, analiza las prácticas socioestéticas mediante los conceptos de *liminalidad* y *communitas*, planteados inicialmente por el antropólogo Victor Turner y los desplaza al ámbito de las reflexiones escénicas para pensar sobre fenómenos situados en un conjunto de relaciones que los afectan. Y asimismo, recuperar las categorías de teatralidad y performatividad como dimensiones que configuran las manifestaciones escénicas locales de los sujetos políticos creando las teatralidades híbridas. En estos acontecimientos se desenvuelve «lo performativo, lo imprevisto, lo extraordinariamente efímero, los rituales irrepetibles» (Diéguez Caballero, 2007) que se hicieron parte de las textualidades escénicas, conformando a lo largo del tiempo a las teatralidades liminales actuales.

Estas experiencias se caracterizan por ser efímeras, transdisciplinares y conviviales (Dubatti, 2012), y por poner en jaque a la división binaria entre arte y no arte. Ya que si bien no poseen un fin estético, si son capaces de generar un lenguaje poético singular que

plantea un alejamiento de las formas convencionales de representación y abren un panorama de acontecimientos que ejercitan las textualidades performativas. Lo liminal inaugura entonces un espacio-tiempo que se aleja de los procedimientos habituales de la acción social, donde lo político no se conforma por las problemáticas y los temas sociales, «[...] sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, la cultura e incluso con lo artísticamente establecido» (Diéguez Caballero, 2007, p. 27).

Por otra parte, Judith Butler (2019), mediante sus investigaciones particularmente sobre las asambleas, nos ofrece una articulación teórica entre corporalidad, espacio público y performatividad que resulta clave para entender de qué hablamos cuando nos referimos al espacio público. La autora sostiene que estas manifestaciones impulsan la movilización de los cuerpos motivados por situaciones de precariedad económica y social, y que se expresan generando agenciamientos políticos en asambleas, huelgas, vigilias. Estas acciones necesitan de condiciones como la libertad de reunión y expresión, así como tener un espacio público en el que aparecer políticamente. Entonces, manifiesta que las reuniones de las multitudes son las que ponen en juego el carácter público del espacio, y para fundamentar esta concepción se apoya en Hannah Arendt y en sus argumentaciones que afirman que la acción y el discurso crean el propio espacio público. El espacio de aparición está «entre la gente, lo que significa que tiene lugar en un sitio concreto, la acción configura un espacio que en esencia pertenece a la alianza misma» (Butler, 2019, p. 77). Las corporalidades conforman las alianzas por afinidades afectivas y políticas, y ejercitan su performatividad cohabitando el espacio público como una diagramación que no está dada previamente, sino que implica la disputa justamente de su carácter público. Ante este escenario, Butler (2019) incorpora una visión que señala que en la actualidad estas experiencias se tornan aún más políticamente potentes «cuando contamos con una versión visual y sonora que se transmite en directo o apenas después, de manera que los medios no solo informan del suceso, sino que se convierten en parte de la propia acción» (p. 95). Entiende que los medios de comunicación, entre ellos privilegiadamente las redes sociales, extienden o delimitan con toda la complejidad que eso supone a la escena pública constituyendo nuevamente su tiempo y espacio, a través de una circulación multiplicada de los registros visuales y sonoros, que incluyen y exceden al acontecimiento en sí mismo.

En este panorama, esta investigación se ocupa principalmente del estudio sobre cómo el registro fotográfico adquiere un rol destacado debido a que configura las representaciones visuales que trascienden el carácter efímero e irrepetible del acontecimiento, desde una doble dimensión documental y ficcional, que si bien corre el foco de su función de

documento no la borra del todo. En este sentido, se abordan las prácticas fotográficas desde el giro performativo en las artes visuales (Valesini & Valent, 2020; Soto Calderón, 2020). Lo performativo nos asiste en este caso complejizando la función del registro fotográfico, en cuanto a su relación con el referente y con lo real, como una condición que instaaura una realidad que, antes de su ejecución, era virtualmente inexistente.

El concepto de enunciados performativos es introducido a mediados del siglo XX por John L. Austin con su ensayo *Como hacer las cosas con palabras* (1962), mediante sus investigaciones sobre la teoría de los actos del habla en el marco de la filosofía del lenguaje. Austin (1962) postula la potencia transformadora de este tipo de enunciados que no se circunscriben solamente a reflejar la realidad, sino que como mencionamos anteriormente poseen la capacidad de instituir la. Desde ese momento lo performativo se convirtió en una perspectiva acuñada en distintos ámbitos de la investigación y campos disciplinares, lo cual supuso apropiaciones particulares acordes con sus objetos de estudio que, más allá de sus diferencias, coinciden en que los enunciados performativos no se ajustan totalmente a una referencia externa. Entre estas indagaciones, se destacan las contribuciones de Butler (1990) que desplaza los usos de la performatividad anudados a la filosofía del lenguaje y a la teoría de los actos de habla hacia una concepción que pondera la iteración como una repetición en el tiempo que tiene lugar en nuevos contextos y, por lo tanto, produce efectos diferentes, confiriéndole un cierto poder sobre la realidad. Este es un concepto recuperado de la filosofía de Jacques Derrida, quién en una conferencia pronunciada en 1971 reflexiona, precisamente, acerca de la noción de performatividad tal y como la presenta Austin (1962). Desde estos lineamientos, Butler (1990) ha empleado fundamentalmente este enfoque para pensar sobre las corporalidades como construcciones multidimensionales, aportando a la perspectiva de género donde: «El cuerpo es la configuración de una repetición de gestos y movimientos que son los que lo van constituyendo» (Soto Calderón, 2020, p. 67).

En el marco de estos pensamientos, esta investigación se inscribe en una línea teórica que retoma el giro performativo como una reconfiguración de los procesos de producción y recepción, que impactan en el caso particular de las artes visuales desde las dimensiones de *inmaterialidad*, *temporalidad* y *corporeidad* así como en la erosión de las fronteras disciplinares (Valesini & Valent, 2020). Este giro nos arroja hacia la acción y el acontecimiento como actos políticos que ensayan realidades posibles ya que:

Si performar quiere decir *dar* forma, entonces se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización.

El prefijo «per» nos da a entender que esta forma encuentra su modo de ser en un trayecto estableciendo relaciones con lo informe (Soto Calderón, 2020, p. 71).

En lo que concierne a esta investigación, es una dimensión que opera tanto en las prácticas socioestéticas —protestas, intervenciones urbanas, celebraciones, prácticas artísticas colectivas—, como también en las prácticas fotográficas que aquí analizamos privilegiadamente como aquellas imágenes que las representan. Profundizando en el caso de estas últimas, entendemos que se evidencia en el estudio del proceso que implica la producción, circulación, recepción e interpretación de las representaciones fotográficas.

Las investigadoras en artes Silvana Valesini y Guillermina Valent (2020) resaltan que resulta fundamental despejar la ambigüedad que subyace entre la consideración de la *performance* como género artístico establecido a partir de los años sesenta y la adjetivación de lo *performativo* como un rasgo extendido que caracteriza una gran parte del espectro del arte contemporáneo. De esta manera, sostienen que lo performativo se trata de:

Una condición que impacta en los modos de hacer e interpretar y que enfatiza las lógicas de lo procesual, dando relevancia al tiempo, la acción, el espacio y los cuerpos: componentes cuya primacía nos arroja nuevas preguntas en torno a los alcances de la visualidad en el terreno de las artes visuales. (s. p.)

En este sentido, plantean que a mediados de los años sesenta se produce un cambio de paradigma estético, que permite la reintroducción de lo narrativo, la figuración y la teatralidad, como aspectos que habían sido cuestionados en las artes visuales del período moderno.

Desde un pensamiento en torno a la performatividad de las imágenes, Soto Calderón (2020) plantea que esta perspectiva «[...] puede ser fecunda en relación a las imágenes, en términos de la capacidad de hacer advenir una realidad que no les preexiste» (p. 69). Para la autora, parafraseando a Jean Luc Godard: «No estamos *frente* a imágenes, estamos *entre* imágenes» (p. 104), que crean modos de existencia a partir de sus estructuras abiertas e inestables. Entonces su interés se centra en: «[...] explorar como un trabajo *de* las imágenes, *por* las imágenes y *entre* las imágenes puede hacer mover un régimen dominante de visibilidad [...]» (p. 20). En relación con ello, señala que esta visión demanda pensar cómo dan forma las imágenes, como se forma una formación, dar cuenta de sus relaciones y sus asociaciones. Asimismo, agrega que la potencia performativa de las imágenes implica un *desgarro* en el espacio y en el tiempo dominantes para dar paso a lo

imprevisto. Se trata de «desgarrarse de la lógica de la representación y de la soberanía del esquema» (p. 45), a través del cual la autora nos convoca a «pensar las imágenes no desde el esquema sino desde la escena» (p. 47). La escena, a diferencia del esquema, es siempre relacional debido a que:

La imagen, históricamente ha basado en el parecido una parte de su poder visual. Pero una parte considerable del trabajo de las imágenes consiste en crear nuevos lazos, hay un trabajo de las imágenes que no opera por esa dualidad, sino que arruina toda posibilidad de comparación, se trata más bien de relaciones enervadas, una no correspondencia entre nuestros objetos habituales de percepción sensible (p. 54).

Dicha no correspondencia pone en jaque la búsqueda insistente por reflejar la realidad que ha sido una cuestión persistente en la historia de la imagen fotográfica, destacando su carácter documental, por sobre su posibilidad de dar forma o ficcionar. En estos sentidos, la fotografía de prácticas socioestéticas afronta el desafío que significa plantear: «[...] cómo documentar lo que se supone que existió y las relaciones que esos modos de existencia forjaron. [...] y cómo no acabar apagando las condiciones de su posibilidad» (Soto Calderón, 2024, s.p.). La ficción como el ámbito de posibilidad de las artes (Escobar, 2021) nos ofrece una oportunidad para comprender cómo se documentan aquellas formas de existencia, haciendo énfasis en qué vemos, o cómo nos vemos entre las imágenes, y cómo es la relación de la fotografía con lo real.

En las últimas décadas Philippe Dubois (2016) ha identificado una transformación en el estatuto de la fotografía que se corresponde con un desplazamiento de la imagen-huella hacia la imagen-ficción. Esta mirada pondera la capacidad de ficcionar de la fotografía, que Joan Fontcuberta (1997) ya anunciaba en *El beso de Judas* cuando menciona que la imagen fotográfica pertenece al ámbito de la ficción. En palabras del autor, la fotografía es pura invención sin excepciones. Y agrega:

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra todo lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía siempre miente, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. (Fontcuberta, 1997, p. 15)

Es a partir de este panorama que nos proponemos entender cómo operan estas imágenes fotográficas de las prácticas socioestéticas —en el sentido más amplio— hurgando entre viejas categorías y nuevas perspectivas para comprender los modos en que la fotografía protagoniza un rol destacado en la configuración visual de la realidad.

# **CAPÍTULO 1**

# DESEO, MAGIA Y FICCIÓN EN LA MIRADA FOTOGRAFICA DE LA PROTESTA

*«No queremos arrancarnos los ojos para ver mejor, sino todo lo contrario: conquistar nuestros ojos para que la Medusa en que se ha convertido hoy el mundo deje de petrificarnos»*

Marina Garcés Mascareñas (2009)

En el panorama actual son habituales las visualidades de la conflictividad social entre movilizaciones, enfrentamientos y violencia en contextos de gobiernos democráticos. En las fotografías se despliega una gesta épica de héroes, mártires y verdugos de las protestas sociales locales que insiste en mostrarnos multitudes, plazas, monumentos, piedras, calles, carteles, banderas, consignas, rostros, cuerpos, gases lacrimógenos, fuego, fuerzas de seguridad, camiones hidrantes, barricadas, confrontaciones y hasta celebraciones, entre otros elementos. Mediante los dispositivos digitales nuestros ojos se sumergen y transitan en estas imágenes que nos revelan los sucesos de la vida cotidiana, social y política, y que nos conducen a la acción en las redes sociales: scrollear, repostear, guardar, publicar, subir, buscar, me gustar, archivar, eliminar y editar, son tan solo algunos de los verbos que colaboran en activar los mecanismos que involucran a los ojos, a las miradas. Basta con poseer un teléfono celular con conexión a internet para acceder a una cámara fotográfica, disponer de ella y publicar o compartir las imágenes —casi instantáneamente— en alguna plataforma web. Pero, ¿qué miramos cuando vemos este tipo de fotografías? ¿Cómo logramos mirarlas? ¿Cómo se construye la mirada en general, y la mirada de la protesta en particular?

En un mundo de pantallas en el que la mayoría de las experiencias se vivencian a través de los ojos resulta necesario visitar los pensamientos en torno a su preponderancia. Marina Garcés Mascareñas (2009) expone las posiciones filosóficas y artísticas que iniciaron a finales del siglo XIX una reflexión sobre el ocularcentrismo, y se pregunta si es posible la reivindicación de la vista, la visión y la mirada a partir de su liberación en la actualidad. Según la autora: «La crítica de la visión, es hoy, una reacción a la distancia, la pasividad y el aislamiento que dominan nuestras vidas en tanto espectadores» (Garcés Mascareñas,

2009, p. 78). A partir de este análisis aporta una distinción entre la crítica a la condición de espectadores y la crítica al dominio de la visión. Y cree que es preciso señalar que dicha distancia, pasividad y aislamiento, como parte de nuestro rol de espectadores, son producto de una captura de la visión que debe ser estudiada para revisar las formas de mirar, así como sus efectos sociales y políticos. En estos sentidos, las fotografías ocupan un lugar destacado en las visualidades contemporáneas que demandan las miradas que hoy la autora concibe como desencarnadas y focalizadas. Frente a ello, nos plantea una observación vital: «Liberar la visión pasaría por dejar que los ojos caigan de nuevo en el cuerpo» (Garcés Mascareñas, 2009, p. 78). Pasaría por dar paso a una *visión periférica* que se encuentra alojada en aquello que escapa al foco constante al cual nos vemos expuestos diariamente. Las implicancias de esta experiencia suponen un abanico de interrogantes, a los cuales se nos enfrenta con el afán de reapropiarnos de nuestra mirada mediante un deseo, sobre el cual nos afirmamos en esta investigación: «No queremos renunciar a mirar el mundo» (Garcés Mascareñas, 2009, p. 78).

En esta línea, nos proponemos atender a la fotografía como un registro que construye particularmente las miradas en torno a las protestas sociales. Para ello, se retoman las producciones de grupos que surgieron durante las últimas décadas en Argentina, y que se inscriben en la fotografía contemporánea, comprendida como un escenario de experiencias artísticas diversas que suceden al ritmo de los múltiples usos y circulaciones de las imágenes digitales en las pantallas. Particularmente, nos centramos en los colectivos que poseen dinámicas de organización, producción y autoría colaborativa, y que difunden sus fotografías en plataformas online, priorizando las redes sociales (Facebook e Instagram) [Figura 1]. Estas prácticas se sitúan en los bordes del arte, el periodismo y el fotodocumentalismo, y poseen unos modos de hacer singulares que ponen en el foco de sus representaciones visuales a los conflictos sociales, políticos y económicos de la sociedad actual. En relación con esto, realizan una amplitud de producciones entre las cuales se destacan principalmente las coberturas de protestas sociales en el espacio público, que hemos decidido abordar como prácticas socioestéticas (Diéguez Caballero, 2007). Estas experiencias se caracterizan por su condición efímera, razón por la cual este tipo de registros fotográficos se tornan relevantes al reconfigurar performativamente estos acontecimientos irrepetibles. Y al mismo tiempo, constituyen las representaciones capaces de escenificar complejamente las realidades sociales-políticas, desde una doble dimensión documental y ficcional, que pone en acto los recursos poéticos-formales propios de la fotografía.

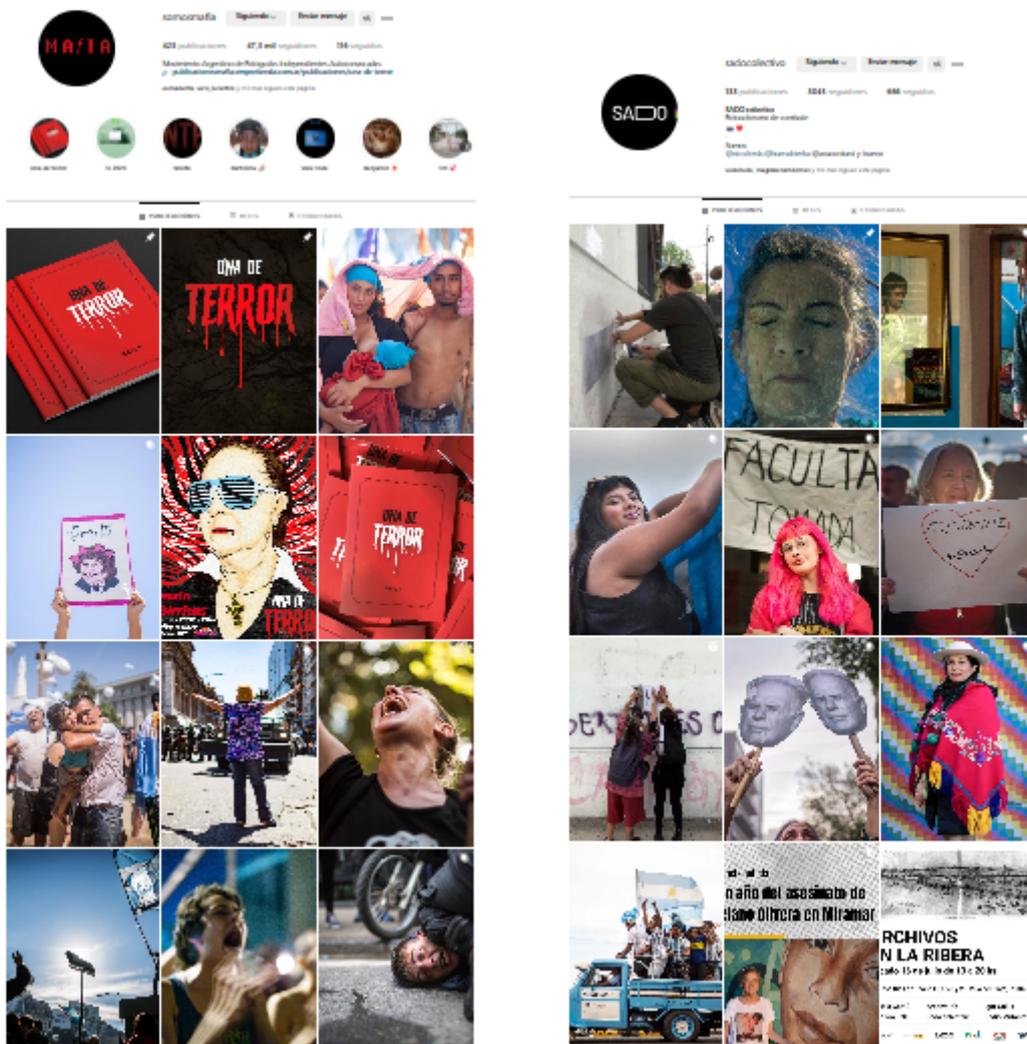


Figura 1. Captura de pantalla de los Instagram de M.A.F.I.A y SADO.

En este marco, es que analizamos una selección de producciones de dos colectivos fotográficos argentinos. Por un lado, M.A.F.I.A, Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs, conformado en el año 2012 cuando se produjo su primera cobertura colectiva en el contexto del cacerolazo conocido como 8N. En esa movilización, el grupo capturó de manera inesperada la presencia del femicida Ricardo Barreda en las calles de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La imagen fue difundida rápidamente a través de sus redes sociales, y adquirió una notable repercusión entre un amplio público. Desde sus inicios, las redes sociales se establecieron como el principal espacio de circulación de su trabajo, permitiendo al colectivo compartir sus producciones y eludir la validación de los medios de comunicación hegemónicos y las instituciones artísticas, lo que contribuyó en la visibilidad de sus proyectos y en la expansión de su propuesta fotográfica.

Por otro lado, SADO colectivx fotográfico iniciado en el año 2014 con ocasión del octavo aniversario de la segunda desaparición forzada de Jorge Julio López en la ciudad de La Plata. Su creación se inspira en las experiencias de otros grupos fotográficos, como M.A.F.I.A y Sub Cooperativa de Fotógrafos, y también se abocan a la producción de trabajos colectivos, autónomos e independientes. Desarrollan su práctica en torno a la reflexión sobre las problemáticas sociales y políticas de la región del conurbano de la ciudad de La Plata, Berisso y Ensenada, con un punto de vista particular sobre las demandas y la cotidianidad que viven estas comunidades.

A partir del universo expuesto surge la necesidad de desarrollar un cuerpo teórico desde donde abordar la complejidad del fenómeno fotográfico, organizándolo en tres ejes que postulamos a continuación: la fotografía como deseo (Mutell, 2017; Batchen, 2004), la fotografía como magia (Flusser, 2019), y la fotografía como ficción y documento (Dubois, 2016; Rancière, 2010). A lo largo de este primer capítulo, se reflexiona sobre una selección de registros de las series *Ajuste y represión* (2017) de M.A.F.I.A y *Repudio a la reforma!* (2017) de SADO en perspectiva con unas fotografías de *El cordobazo* (1969), indagando en las maneras propias con las cuales la imagen fotográfica, desde su doble condición documental y ficcional, opera en la configuración performativa de las escenas épicas de la protesta.

### **La fotografía como un deseo: Aproximaciones teóricas sobre la aparición de la fotografía**

*«El deseo levanta los velos pero a menudo prefiere adivinar lo que queda velado»*

Marie José Mondzain (2017)

Imaginemos un mundo en el que la fotografía fuera de acceso masivo desde el siglo XV. Imaginemos ese mundo como un lugar en el cual el conocimiento sobre los elementos ópticos no le perteneciera a unas pocas personas. ¿Cómo serían nuestras imágenes hoy? ¿Cómo hubiera afectado a la constitución de las narrativas en la historia del arte? ¿Y a la cultura visual? ¿Quiénes serían los artistas que ocuparían roles centrales en estos relatos? David Hockney en el documental *El conocimiento secreto* (2002) propone una reflexión sobre la creación de las representaciones en las pinturas de artistas consagrados en la historia del arte occidental como: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Diego Velázquez, Jan Van Eyck, Hans Holbein y Jean Auguste Dominique Ingres. En esta búsqueda intuitiva y

minuciosa demuestra, nada más ni nada menos, como estos pintores utilizaban espejos y lentes ópticos para realizar sus famosas obras *maestras*. De esta forma, expone cómo lo fotográfico, en su versión más primaria, ya estaba siendo implementado para producir representaciones realistas, que luego serían pintadas. Este gesto colocaba simbólicamente a la fotografía por debajo de la pintura, y a la pintura por encima de la fotografía, en el marco de un sistema artístico regido por el modelo canónico de las Bellas Artes. Como menciona Rebecca Mutell (2017):

La pintura actuó a la defensiva intentando absorber a la fotografía, viéndola como un recurso menor. Muchos consideraban que la fotografía no era más que una reproducción mecánica de la realidad y por ello no creían que pudiera llegar a convertirse en un arte. (p. 181)

A lo largo del documental, Hockney se encarga de replicar en un estudio cinematográfico un conjunto de escenificaciones pictóricas, en las cuales identifica como el uso de la cámara oscura habría operado determinando las características formales de esas imágenes. En una de las escenas, mientras observa analíticamente los rasgos estructurales de algunas de las obras que seleccionó como objeto de análisis, repite y afirma insistentemente: «*Esto es fotográfico*» (Hockney, 2002). ¿Pero qué es lo fotográfico allí? Perspectivas, formatos pequeños, errores en la distancia focal, zonas de foco y desenfoque muy pronunciadas, puntos de vista únicos y puntos de vista disímiles en una misma composición, fueron los elementos que le permitieron reconocer una manera singular de configurar, manipular y mirar el mundo que trascendía a los alcances del ojo humano, y que se correspondía con los modos propios de los dispositivos fotográficos de ese momento. Sin embargo, la fotografía, por mucho tiempo relegada a un rol menor en el sistema de las artes, se encontraba confinada al ámbito de lo secreto. Sus operadores preferían mantenerla oculta, y fue así que permaneció encubierta bajo capas y capas de pintura durante siglos. El documental nos delata cómo este dispositivo complejo y de larga data logró instaurar una forma de conocimiento perdurable a través de los tiempos. Estos saberes construyeron un modo de ver (Brea, 2007), que se materializó en una serie de pinturas con sus superficies habitadas por una suerte de velo fotográfico reservado para los ojos más audaces, como los de Hockney.

Desde estos antecedentes que dan cuenta del uso de la cámara oscura como un recurso auxiliar para la producción de obras pictóricas —previo al anuncio oficial de la aparición de la fotografía— resulta necesario indagar nuevamente en: ¿Cómo surgió la fotografía? ¿Cómo aparece un modo de configurar el mundo propio de lo fotográfico? Para ello, nos

proponemos visitar sus orígenes considerando como estas prácticas han trazado la inscripción compleja de un deseo común (Batchen, 2004), que nos brinda un marco interpretativo para pensar en las imágenes fotográficas como posibles configuraciones del deseo y del tiempo. Entre estos sentidos, Mutell (2017) establece un relato donde señala que históricamente Daguerre ha sido reconocido como el descubridor de la fotografía en el año 1839. Aunque afirma que es indudable que en el siglo XIX otras figuras como Niépce, Talbot, Bayard y Florence fueron fundamentales en la conformación de la materialidad fotográfica. Y también resulta esencial reconocer la relevancia de precursores como Schulze, Fulhame, Charles y Wedgwood dentro de esta extensa —y nos atrevemos a decir quizás aún incompleta— genealogía de descubridores. ¿Qué significa este listado de nombres propios que nos lleva confusamente de un apellido a otro? ¿Cuáles son los procesos sociales en los que se enmarcan estas personas? Hace tiempo está claro que la historia de la fotografía no puede reducirse al surgimiento de un mero *invento* en el año 1839, por lo cual nos proponemos colocar en escena el fenómeno desde una visión que cobra otras dimensiones sociales y políticas cuando reconocemos que:

[...] la gran dificultad que ha tenido la historia de la fotografía, puede radicar en no interpretar transversalmente los innumerables avances previos que se habían producido antes de su aparición y en no haber comprendido que sus objetivos, coordenadas y parámetros pertenecían a otra época, donde muchos de sus fines estaban más allá de la fotografía. (Mutell, 2017, p. 188)

En esta línea, nos interesa desarrollar las ideas de Geoffrey Batchen (2004) planteadas en su libro *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, mediante las cuales realiza contribuciones valiosas acerca de quiénes fueron los pioneros fotográficos que desearon específicamente fotografiar con anterioridad al anuncio de la aparición de la fotografía en el año 1839. La perspectiva de Batchen (2004) se apoya en el método arqueológico de Michel Foucault, el cual en lugar de identificar meros descubrimientos o invenciones en la constitución de los conocimientos, busca desentrañar las regularidades de una práctica discursiva. Así las narrativas se establecen como un ejercicio de poder que constituyen las zonas enfocadas y desenfocadas de la historia con todos los matices y las implicancias políticas que eso supone para los sujetos de estos sucesos. En *El conocimiento secreto* (2002) el ocultamiento sobre los usos de elementos fotográficos en las pinturas posicionó privilegiadamente a quienes podían acceder a ellos en la historia del arte. Y, paradójicamente, retiró por mucho tiempo de la historia del arte a los recursos fotográficos como parte de los procedimientos que aportaron sus modos propios para la construcción de las representaciones de esa época. Estos modos se relacionan con la manera particular de

constituir las imágenes, que reconoce Hockney en las características formales de las obras de los pintores mencionados, y que dan cuenta de que la fotografía no sólo brinda un instrumento técnico para incrementar los alcances de la visión. Según Wojciechowski (1988):

[...] La fotografía es, al mismo tiempo, una extensión del ojo y una herramienta del intelecto. En cierto modo, ella prolonga el primero y está al servicio del segundo. Es inconcebible sin ambos. Aún dependiendo de los dos, la fotografía sin embargo no establece la misma relación con el intelecto que con el ojo. Esta diferencia es esencial y merece ser aclarada.

A lo que suma:

La fotografía duplica y completa el ojo, pero sólo existe para y por el intelecto. Este hecho es esencial para la comprensión de la invención de la fotografía y de su desarrollo. Además, y más allá de todas las otras razones que puedan invocarse, si el hombre inventó la fotografía es porque los sentidos ya no eran suficientes para satisfacer al intelecto. Si hubieran bastado, la capacidad de producir imágenes fotográficas sería superflua. (Wojciechowski, 1988, p. 41-42)

La relación entre ojo e intelecto nos parece que es clave para comprender a la fotografía como un dispositivo de poder que ha sido capaz de introducir una reconfiguración en la forma en que nos disponemos, miramos, percibimos y experimentamos el mundo. Las superficies de estas imágenes técnicas adscriben formaciones materiales y sensibles, por lo cual resulta necesario entender que: «la aparición de la fotografía no se puede zanjar dando una única explicación sobre la evolución técnica y dejando fuera los aspectos perceptivos» (Mutell, 2017, p. 187). Sobre ello recuperamos la siguiente cita:

Sin duda, los motivos debemos buscarlos en las técnicas de observación, en la curiosidad y en la experimentación de muchos pensadores, artistas y científicos anteriores que se permitieron pensar de forma abstracta para intentar desvelar lo que no era visible a simple vista para el ojo humano. (Mutell, 2017, p. 188)

La posibilidad de indagar en las prácticas y los discursos de los profotógrafos que pensaron de forma abstracta a la fotografía —previo al anuncio de su *invención*— nos ofrece un punto de vista para revisar: «¿En qué momento la fotografía pasó de ser una fantasía ocasional, aislada, individual, a convertirse en un imperativo social probadamente

extendido?» (Batchen, 2004, p. 41). Entre los años 1790 y 1839 en los relatos escritos de unos veinte profotografos, o pioneros de la fotografía, de siete países europeos diferentes se había concebido de forma inicial a la fotografía. En la mayoría de estos textos se manifiestan los deseos, enojos, frustraciones y experiencias sensoriales que se relacionan con las intenciones de capturar, principalmente, las imágenes de la naturaleza —que previamente eran percibidas mediante la visión o que eran retenidas en las arenas movedizas de la memoria— a través de la cámara oscura.

Las primeras cámaras oscuras cumplieron un rol relevante en el desarrollo de la fotografía, aunque estos aparatos grandes y toscos habían sido usados casi exclusivamente para dibujar bocetos por muchos artistas hasta el siglo XVIII. Tal como lo comprueba Hockney en el documental, donde da cuenta de este tipo de experiencias orientadas preferentemente a la producción pictórica, y que entre otras prácticas vinculadas con las ciencias, sucedieron mucho antes de que se anunciara la *invención* de la fotografía. Tiempo después las cámaras oscuras comenzaron a mejorar el sistema de lentes y se tornaron más pequeñas y portátiles, al punto tal de poder cargarlas en las manos y trasladarlas en un maletín. Durante el siglo XVIII, la analogía entre la cámara oscura y el ojo humano cobró una gran relevancia, y la fotografía era comprendida como un paradigma de la verdad que se ajustaba al ideario de la Ilustración. La imagen era concebida como un medio transparente, y, además, se le había asignado a la visión un valor superior como el sentido privilegiado para el conocimiento. Sin embargo, en el siglo XIX la cámara oscura se enfrentó con limitaciones técnicas propias, asociadas con la rigidez de su sistema óptico que no podía satisfacer las necesidades de la nueva época. Igualmente, muchos de los primeros fotógrafos utilizaron las cámaras oscuras para hacer sus investigaciones fotográficas como: Niépce, Wedgwood y Talbot. Y el modernismo —a medida que se iban realizando cada vez mayores avances técnicos— encontró en la fotografía un recurso para materializar la luz, consagrando a la referencialidad como su principal fundamento durante el siglo XIX y parte del siglo XX.

El modernismo es el contexto en el que se produjo una transformación significativa de las sociedades que se plasmó en un inédito modo de comprensión del mundo impulsado al calor de la industrialización y bajo el predominio de la filosofía positivista de Auguste Comte. Al mismo tiempo, que se logra establecer a la razón y la técnica, aunque el espíritu romántico ya se vislumbraba, como el nuevo fundamento totalizador de una época. En este contexto, la fotografía ocupa un lugar privilegiado configurando la creación de un dispositivo visual que —al igual que casi todas las imágenes— ha basado en la aparente correspondencia total con lo real una gran parte de su poder, generado mediante los atributos técnicos y simbólicos que le otorgó la modernidad. Entre ellos se encuentra la

perspectiva como un sistema de representación, al que la fotografía le suma la capacidad de almacenar físicamente a la luz transformándola en materia.

Estas transformaciones sociales afectaron los sentidos de muchas de las palabras que utilizaban constantemente los protofotógrafos en sus relatos escritos como: paisaje, espontaneidad, trazo, naturaleza, dibujo, luz y sol, y adquirieron otras interpretaciones producto de este nuevo imaginario que inscribe el surgimiento de la fotografía como la culminación del proyecto moderno. Cabe aclarar que para Batchen (2004) y Mutell (2017), es mediante el tejido entre las experiencias prefotográficas y las experiencias de los primeros fotógrafos en un inédito nuevo clima de época que emerge la fotografía como un fenómeno social. Razón por la cual, su surgimiento se encuentra muy lejos de responder al mero proceder de un genio individual aislado. Esta trama se expresa en un serie de coincidencias y preocupaciones comunes entre los protofotógrafos y los primeros fotógrafos que los autores logran poner en evidencia cómo: el uso de la cámara oscura, las inconsistencias conceptuales sobre la noción de naturaleza y las ansias de fijar el tiempo, entre otros. Sobre este último punto Mutell (2017) expresa:

En el siglo XIX el concepto de velocidad adquirió una importancia fundamental. La fotografía apareció en el mismo siglo en que lo hace el ferrocarril, el telégrafo, la luz artificial y todo tipo de maquinaria movida a vapor. La fotografía nace simultáneamente, reteniendo el momento en que el ser humano intuye que el tiempo se le escapa. Una sincronidad dialéctica y contradictoria de un medio en constante transformación. (p. 193-194)

La fotografía irrumpe para captar un tiempo cada vez más acelerado. Y, es así que las cámaras también se aceleran con el afán de retener instantes que pretendían sostener la promesa moderna de volver estable la escurridiza realidad circundante. Esto se tradujo en una transformación de la experiencia temporal cada vez más veloz, que afectó notablemente las subjetividades de la época moderna. Y que podríamos decir que se extiende —aunque de manera diferenciada— hasta nuestra actualidad, en la que los tiempos fotográficos y los tiempos cotidianos, parecieran estar obligados a ser cada vez más rápidos. Ya no tan sólo desde su producción, sino también desde su difusión y circulación en los medios digitales principalmente.

En este escenario, nos interesa destacar que la fotografía ha tenido el poder de brindar una estructura de aparición para posibles configuraciones ficcionales del deseo, que no son literales y que operan estético-políticamente imprimiendo en sus escenas visuales a los

gestos del tiempo. Creemos que deseo y tiempo son dos nociones que reverberan de una manera significativa en las fotografías de las protestas sociales como capas que conforman el espesor de un juego de sentidos entre nitidez y desenfoque, luces y sombras, opacidades y transparencias. Desde este punto de vista las imágenes han sabido inscribir los anhelos de quienes desean fotografiar y de quienes participan en las protestas sociales movilizados por el deseo del cambio social. Georges Didi-Huberman (2017) ha puesto en evidencia esta asociación en su muestra *Sublevaciones*, insistiendo en vincular el deseo con el tiempo de la rebelión que es plasmado en las visualidades de distintas épocas. En esta exposición se muestran imágenes que representan escenarios en tensión en los que aparece el deseo como una fuerza que ejerce un movimiento hacia el futuro, o hacia el pasado, por lo que supone la propia acción de impugnar el presente. En ellas la potencia del deseo anima a las personas que afluyen en las protestas, y aumenta el ritmo y la resonancia de las multitudes que se despliegan de manera urgente.

En este contexto el gesto de arrojar piedras es destacado por el autor como un acto de rebelión. De este modo incluye la fotografía de unos jóvenes católicos irlandeses en las manifestaciones anticatólicas que aparece en la portada de los catálogos de la exposición. En esta imagen podemos ver a unos jóvenes católicos de espaldas tirando piedras a lo que con mucho esfuerzo reconocemos como unas desenfocadas presencias humanas en color negro. La acción es una exclamación del deseo que en otras fotografías se transforma en lanzar palabras escritas, gritadas, cantadas; así como desplazar corporalidades que ocupan, avanzan, y se trenzan en una masa en constante formación. Las imágenes miran, y son miradas por la historia, y se nos revelan como un medio para perforar las significaciones estancas que habilitan las luces y las sombras de las invenciones del conocimiento histórico. La fotografía de los jóvenes católicos se cuele por cada imagen que se montó en la muestra *Sublevaciones* (Didi-Huberman, 2017), y viceversa, de forma tal que el deseo desde la concepción de Sigmund Freud como una afirmación de lo indestructible se proyecta hacia adentro, y hacia afuera de las imágenes, escenificando a los gestos que se vuelven comunes en el contexto de la protesta.

Desde estos antecedentes, nos proponemos analizar las fotografías de *El Cordobazo* que se tratan de registros que se produjeron en el contexto de uno de los acontecimientos más importantes de la historia nacional reciente. Durante el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía (1966-1970), la provincia de Córdoba ocupaba un lugar fundamental como polo industrial en el país con una preponderancia de empresas automotrices. No obstante, el impulso de políticas-económicas que favorecían a la burguesía nacional creando medidas de deterioro para los trabajadores provocó la reacción de este sector, sumado a la

intervención de las universidades nacionales que generó la adhesión del movimiento estudiantil. El 29 y 30 de mayo del año 1969 se desarrolló una movilización obrero, sindical y estudiantil que —a pesar de que fue duramente reprimida— ocupó masivamente las calles, y colocó un freno al proyecto dictatorial de la autodenominada Revolución Argentina. Las fotografías de *El cordobazo* [Figura 2 y 3] nos proponen unos planos generales que muestran a la multitud deseante con una gran cantidad de banderas que avanza en las calles de Córdoba capital.



Figura 2. Registro de *El cordobazo* (1969). Fotografía analógica.

Fuente: <https://pelotadetrapo.org.ar/el-cordobazo-50-anios-despues/>

La muchedumbre es la protagonista en la representación invadiendo casi todo el campo plástico, más pronunciadamente en una de las imágenes [Figura 2], y se encuentra conformada por un frente de personas que ordenadamente marcha a paso firme sobre el asfalto. Entre los manifestantes, si bien hay una amplia mayoría de figuras masculinas, se distingue la participación de un grupo de mujeres [Figura 3] con abrigos y vestidos hasta las rodillas. Algunas con sus brazos entrelazados y otras con sus manos sostienen firmemente muchos de los carteles y las banderas del Sindicato de Luz y Fuerza, liderado por el destacado dirigente Agustín Tosco desaparecido en 1976 durante la dictadura Argentina. Tosco se constituyó en un símbolo de lucha, y en la representación camina cual mártir al frente de la multitud, como si fuese empujando el tiempo hacia adelante. Camina al frente de la suma de los manifestantes que genera una masa de sujetos históricos que amenaza con exceder el marco del campo visual, y, que de este modo, pareciera proyectarse por

sobre los bordes de las imágenes corriendo los límites, lo cual no significa necesariamente su supresión.



Figura 3. Carlos Ardiles (1969). Registro de *El cordobazo*. Fotografía analógica.

La masa colectiva y heterogénea que llega desde los barrios populares al centro de la ciudad de Córdoba avanza sobre el espacio público, se dispone, se relaciona, se agrupa y se expresa a través de una gestualidad común que emerge de estas experiencias performativas, y que se hace visible mediante la vinculación de los gestos individuales. La proximidad entre los manifestantes, los cuerpos de frente reunidos y la caminata sincronizada, conviven en un tiempo y espacio en el que el deseo individual y el deseo colectivo poseen una reciprocidad representativa. El deseo colectivo de pronunciar la rabia, el enojo y la frustración frente a las medidas del gobierno de Onganía se organiza en acciones corporizadas, que luego son reconstruidas de manera tal por el registro fotográfico que la protesta se proclama como un hecho legendario de lucha colectiva. Un hecho que apuesta a un futuro en condiciones diferentes, y que por un momento en estas representaciones deja por fuera de la escena las violencias, los fracasos y las decepciones que también son parte de estas rebeliones.

## La fotografía como magia: Anacronías, escenas y montajes espaciotemporales

«Magia: la forma de existencia que corresponde al eterno retorno de lo mismo»

Vilém Flusser (2019)

En una conferencia sobre su reciente muestra colectiva fotográfica denominada *Nemotipos* (2024), el reconocido artista visual y teórico Joan Fontcuberta debate con otros investigadores sobre los distintos períodos de la fotografía y sus proyecciones en el escenario actual. Y al reflexionar sobre las singularidades de la imagen fotográfica menciona que la potencia de este tipo de representaciones reside en que han tramado un hilo discursivo en el tiempo. Detrás de una imagen, hay otra imagen, y lo será así sucesivamente, aún con la llegada de la Inteligencia Artificial a nuestras vidas cotidianas y aunque estemos muy lejos de entender del todo sus alcances.

Las dimensiones de espacio y tiempo son fundamentales en el análisis de las visualidades de las imágenes fotográficas, tal es así que estos estudios son parte de un campo vasto de indagaciones entre las cuales Philippe Dubois [1983] (2008) ha contribuido mediante una comprensión indicial e icónica de la fotografía asociada con los sistemas análogos, que tiempo más tarde fue revisada críticamente por distintos teóricos, y que, también, fue repensada por él mismo a la luz de la digitalidad. En la década de los ochenta con *El acto fotográfico*, un trabajo bisagra para el campo de la teoría fotográfica postuló que «con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen por fuera del acto que la hace posible» (p. 11). Es decir, logra complejizar el entendimiento de la fotografía trascendiendo su concepción como una mera representación superficial y verosímil, hacia una perspectiva que la posicionó como una imagen indisociable de la acción que la gesta, atada a su referente a través de un mismo movimiento que implicaba un corte en el espacio-tiempo.

En la misma línea, Dubois [1983] (2008) señalaba que la fotografía pertenecía al orden de lo performativo. Y para dar cuenta de ello la describía como *local, transitoria y singular*, lo que suponía que repetir un conjunto de tomas en un espacio-tiempo preciso no involucraba reproducir una misma imagen, sino que lo que se producía en dichas repeticiones era una serie de fotografías *rehechas*. Ante la expansión digital de las imágenes la noción de acto fotográfico entró en crisis, y, junto con esto, se colocó fuertemente en cuestionamiento la aparente unidad espaciotemporal de las fotografías. Décadas más tarde, el mismo Dubois (2016) se pregunta: «¿qué pasa si la imagen no es ya un *bloque* de espacio y de tiempo, un todo producido de un solo golpe cuando se capturó la imagen [...]?» (p. 27). Sin ánimos de discutir en este capítulo sobre la especificidad que supone la digitalidad de la fotografía,

retomamos dicho interrogante para revisar la imagen fotográfica como una representación espaciotemporal que reviste la necesidad de continuar siendo pensada. Y, que aquí nos abocamos a reflexionar particularmente a partir del discurrir de rasgos anacrónicos (Didi-Huberman, 2008) capaces de posicionar a la fotografía como magia (Flusser, 2019).

Desde el sentido común la magia como práctica suele asociarse con la implementación de una serie de trucos que permiten manipular escenas y cosas que aparecen o desaparecen, y de este modo crean una ilusión modificando la percepción de la realidad. Hay algo que se revela y para que esto suceda, hay algo que se oculta y viceversa. Quien haya presenciado algún acto de magia sabe que el misterio mayor a develar es el truco. Los trucos de magia se basan en fundamentos que a pesar de su supuesta simplicidad, requieren de una ejecución que debe ser excepcional en términos prácticos, y en el contexto de las representaciones que nos convocan en esta investigación podemos agregar *visuales*. ¿Acaso la magia no se trata de una puesta en acto? ¿Una escena que se monta a partir de una secuencia de imágenes transcurridas en un tiempo y espacio? Entonces, salvando las distancias que supone el conocimiento sobre las imágenes, podemos interrogarnos sobre: ¿Cómo es que ejecutan su magia las fotografías?

En el primer capítulo del libro *Para una filosofía de la fotografía* Vilém Flusser (2019) piensa sobre el espacio y la temporalidad de las fotografías desde una condición que postula como mágica. Entiende que estas imágenes técnicas son superficies significantes que median entre las personas y el mundo. Y les asigna un rol relevante, debido a que considera que estas escenifican las apariencias que reestructuran mágicamente nuestra realidad, y la convierten en un escenario global de imágenes. Su pensamiento se inscribe en las revisiones teóricas que a lo largo de décadas de debate han afirmado que la fotografía no documenta miméticamente acontecimientos congelados. Tal es así nos dice Flusser (2019), que las imágenes en vez de reflejar el mundo lo modifican, a tal punto que las producimos e irónicamente existimos en función de ellas. Tan sólo basta con ingresar a alguna página web o red social para apreciar que sobran los ejemplos que dan cuenta de este punto de vista: moda, publicidad, periodismo, entre otros rubros, conforman la parafernalia de la máquina del espectáculo que dicta las representaciones de cómo debemos ser y lucir mediante el uso de las imágenes fotográficas.

Para profundizar en éste análisis propone un abordaje de un momento particular de la historia en el que el vínculo entre la cultura de la escritura y la cultura de las imágenes instauró un recorrido en el que la primera reemplazó a la segunda. Según sus reflexiones, en el segundo milenio a. C. nuestras sociedades experimentaron una alienación crítica

respecto de sus imágenes. Ante esta situación, la escritura operó como una manera de recodificar «el tiempo circular de la magia de las imágenes en el tiempo lineal de la historia. Este fue el comienzo de la conciencia histórica y de la historia en su sentido más estricto» (Flusser, 2019, p. 15). La escritura alentó un modo particular de concebir el tiempo asociado con el pensamiento conceptual y una visión progresiva de la historia, que se desplegó a través de una tensa relación entre imágenes y discursos. En esta reflexión, Flusser (2019) reconoce a las imágenes como poseedoras de características relacionadas con el eterno retorno nietzscheano considerando que:

Este espacio-tiempo propio de la imagen no es otra cosa que el mundo de la magia, un mundo en donde todo se repite y todo participa de un contexto pleno de significado. Un mundo semejante se diferencia de la linealidad histórica donde nada se repite y todo tiene causas y tendrá consecuencias. (p. 14).

Reconocemos esta dimensión mágica de la fotografía en el espacio-tiempo de los registros fotográficos de las protestas sociales, que planteamos continuar ponderando a partir de los aportes teóricos de Didi-Huberman (2008). «Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo» (p. 31), con esta conocida cita el autor abre sus reflexiones para razonar sobre el tiempo de las imágenes, y centrarse en la anacronía como una característica fundamental, tanto de la historia como de las imágenes. Esta concepción teórica nos amplía la comprensión sobre cómo opera el tiempo circular de la magia al que alude Flusser (2019), ya que, también, rompe con la linealidad del relato histórico permitiéndonos considerar a la imagen como portadora de una memoria que habilita el montaje de una multiplicidad de tiempos heterogéneos, disímiles y discontinuos en un mismo tiempo, o una misma imagen. Anacronía y magia van de la mano mostrando que, tanto el pasado como el presente, se reconfiguran de manera incesante dado que la historia, así como la imagen, «sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión» (Didi-Huberman, 2008, p. 32).

En el caso de las fotografías de la serie *Ajuste y represión* (M.A.F.I.A, 2017) y *Repudio a la reforma!* (SADO, 2017) [Figura 5, 7 Y 11] en perspectiva con un grupo de imágenes de *El Cordobazo* [Figura 2, 3, 4, 6 Y 10], identificamos que se manifiestan entre las representaciones un conjunto de gestos anacrónicos que constituyen versiones de lo que pareciera ser una misma escena, aunque cronológicamente no lo es. Los rasgos anacrónicos se ven reflejados en unas formas, unos procedimientos y unos montajes recurrentes que podemos interpretar a partir de la puesta en relación de las imágenes de diferentes momentos históricos. Si bien, a primera vista, observamos que unas fotografías

son en blanco y negro, y analógicas, y otras son digitales y a color, aun así, reconocemos reiteraciones simbólicas y formales que persisten en el tiempo en este tipo de visualidades. En relación con esto, podemos señalar que el montaje es implementado como herramienta epistémica en la disposición de operaciones y elementos visuales que no sólo ilustran las protestas, sino que intervienen en la reconfiguración de lo sensible. Las fotografías construyen las escenas épicas de las protestas sociales entre las cuales resaltamos en esta oportunidad a: los actos de rebelión de los manifestantes, el protagonismo de las multitudes y la representación del accionar de las fuerzas represivas en el espacio público. Estas imágenes poseen la capacidad de otorgar modulaciones complejas a la realidad desde un hacer performativo, y que mediante los planteamientos de Andrea Soto Calderón (2020) exploramos cómo un trabajo entre las imágenes. Para señalar las formas, los funcionamientos y las asociaciones anacrónicas que se producen entre ellas contemplamos que:

Las imágenes oscilan entre un doble poder: poder de condensar una historia, pero también el poder de detonar otra historia; doble potencia de cifrar e interrumpir. En la medida que podamos experimentar más sintéticamente con estas operaciones, las imágenes podrán reencontrarse con su potencia especulativa y política (Soto Calderón, 2020, p. 75).

La potencia especulativa y política soporta, y da soporte, operando en las escenas que reconstruyen performativamente los eventos que movilizan las masas y agitan las rebeliones. Esto sucede en la invención de los montajes entre los tiempos, entre las historias, entre las fotografías que es cuando se condensan y detonan los sentidos del anacronismo que desdobra los pliegues de las imágenes que se tensan y reorientan, cuando se encuentran unas con otras.

En una de las fotografías de *El cordobazo* [Figura 4], se muestra un plano abierto con el cielo cubierto por las humaredas de diferentes grises. Aún así, podemos ver un fondo difuso con algunas figuras aisladas, y de frente se destaca una única persona cercana al centro del campo visual que encarna un acto de rebelión en la calle. Tirar piedras a las fuerzas represivas. La figura estática en un escenario de caos evidencia una postura que exagera su capacidad de tensarse, alzarse sobre uno de sus pies y retorcerse dejando ir el brazo extendido sobre el pecho por el impulso de furia que conlleva aparecer políticamente ante la barricada represiva conformada por dos policías de espaldas y con cascos en sus cabezas. El registro condensa la conflictividad en un espacio en el que parecieran quedar pocas personas, y sin embargo alguien heroicamente vuelve a manifestar su repudio. El acto de

tirar piedras lo podemos vislumbrar como tantas otras veces, aproximadamente 48 años más tarde en las fotografías de M.A.F.I.A y de SADO, realizadas durante la masiva movilización hacia el Palacio del Congreso de la Nación Argentina en rechazo a la sanción de la Ley N° 27.426 denominada como Reforma Previsional. La reforma impulsada por el gobierno del entonces presidente Mauricio Macri, incluyó modificaciones como el aumento de la edad mínima para acceder a la jubilación, y el cambio de la frecuencia y la fórmula de su actualización. En horas de la madrugada del 19 de diciembre del año 2017, la ley fue aprobada por la Cámara de Diputados. Esa mañana la Ciudad Autónoma de Buenos Aires amaneció sitiada por manifestantes de diversas edades que cuestionaban el fuerte daño que significaba la aprobación de dicha ley para las poblaciones más envejecidas de la sociedad. Este accionar masivo recibió una violenta represión ejercida por parte de las fuerzas de seguridad del Estado que algunos medios periodísticos nacionales titularon como una *Batalla campal* contra la nueva medida.



Figura 4. Nilo Silvestrone (1969). Registro de *El Cordobazo*. Fotografía analógica.

En este contexto en una de las fotografías de SADO [Figura 5], a plena luz del día un grupo de jóvenes manifestantes se encuentran con sus caras cubiertas conformando una línea diagonal ascendente detrás de unos tablonces de madera que funcionan como una barrera defensiva ante el ataque del camión policial hidrante. Algunos se encuentran agachados cubriéndose, y entre ellos se destaca una persona de pie con su cuerpo tomando empuje desde atrás y con una piedra en la mano, que fue registrada en el instante previo a arrojar el objeto al aire. En esta imagen se elige un ángulo singular para la toma fotográfica que da un

lugar privilegiado en la composición plástica a las personas que se manifiestan, y actúan con el cuerpo en función de ello. Las calles se encuentran cubiertas de piedras que simbolizan una respuesta de repudio frente a las medidas que atentan contra las demandas sociales de la multitud. Las piedras ocupan el asfalto de lo que en el último plano de la imagen podemos apreciar como un fragmento del Congreso de la Nación Argentina. Estos suelen ser los escenarios habituales de las disputas de poder que se ubican en los centros urbanos, o en los lugares donde se dirimen las decisiones gubernamentales, de las capitales de las provincias, como Córdoba capital y Ciudad Autónoma de Buenos Aires en estos casos. La calle, el asfalto, las barricadas, las piedras, las armas y las fachadas de prestigiosas edificaciones institucionales o centros comerciales son elementos recurrentes en las fotografías, junto a un punto de fuga fácilmente reconocible tributaria de los contextos de arquitectura urbana en los que se dan cita estos acontecimientos.



Figura 5. SADO colectivx fotográfico (2017). De la serie *Repudio a la reforma!* Fotografía digital.

Las fotografías de la protesta social no registran miméticamente el acontecimiento efímero que generan las prácticas socioestéticas (Diéguez Caballero, 2007) en el espacio público, sino que el ojo —a través de la cámara— irrumpe en el espacio-tiempo y configura las representaciones performativas de las acciones irrepetibles. Esta irrupción da paso a un quiebre en la lógica de la representación y de la soberanía del esquema, cuando se crean

maneras de existencia espaciotemporales entre las imágenes pudiendo ser reinterpretadas relacionamente, a partir del montaje de sus significaciones imaginarias, abiertas e inestables. Con esto queremos decir que las fotografías de ambos acontecimientos suponen la construcción de escenas ficcionales que no se producen espacio-temporalmente de una vez, a diferencia de lo que planteaba Dubois [1983] (2008) en *El acto fotográfico*. Porque cuando entre las escenas se articulan la energía deseante, las múltiples temporalidades y las fuerzas imaginarias, los sentidos se refundan desajustando la lógica del esquema, y habilitando nuevamente la magia como una manifestación de un tiempo que se vuelve a inscribir en la circularidad que supone su repetición.

Para Soto Calderón (2020) correrse de la lógica del esquema no implica necesariamente dejar de realizar representaciones, sino que nos conduce a dejar de producir imágenes o más bien imaginarios, sujetos a un modelo de la representación que se estructura esquemáticamente por el vínculo entre causas y consecuencias. La autora nos convoca a pensar las imágenes a través de un desplazamiento desde el esquema hacia la escena. Ya que entiende que el esquema estabiliza la imagen; en cambio, la escena es siempre relacional porque consiste en producir lazos entre las representaciones que nos posibilitan otras formas de montar las historias, o la historia. Esta perspectiva pareciera tener puntos de encuentro con la noción de montaje que aporta Ticio Escobar (2021) a la discusión por el estatuto de la obra de arte y que resulta promisorio para esta investigación cuando describe sus lógicas como propias tanto del campo del arte, como de la política, debido a que:

Supone manipulaciones que afectan el orden de los objetos y de los hechos interrumpiendo sus cursos, recortando sus momentos y acelerando o retrasando sus movimientos. Esas dislocaciones perturban el discurrir ordinario del tiempo. (p. 101).

El montaje opera según la economía de las imágenes: deshace y reacomoda las piezas imaginando tantos modelos posibles como se logran construir. En este sentido:

*Dysponer* (montar) las cosas es desorganizar su orden de apariencia que está regido por el juego entre lo que se muestra y se sustrae: el movimiento pendular de la imagen. (Escobar, 2021, p. 102)

Este movimiento pendular constituye un vaivén espaciotemporal que en las fotografías de M.A.F.I.A y SADO en perspectiva con las imágenes de *El cordobazo*, da lugar a la exhibición de los rasgos anacrónicos de el Cordobazo en dichas representaciones, y viceversa, que mencionamos anteriormente. A través de un accionar temporal no lineal, sino

más bien circular, producido por un movimiento, o movimientos de montaje, que rearticula asociaciones desde los gestos similares que construyen las escenas. Y que trascienden simbólicamente una única inscripción cronológica evidenciando la supervivencia de tiempos latentes en una misma temporalidad, o en una misma imagen. Se tratan de anacronías, heterogeneidades y simultaneidades que no se ajustan únicamente a su momento histórico, y que otorgan la textura a un imaginario mágico y anacrónico de las protestas sociales locales. Basta observar cómo son representadas las fuerzas represivas [Figura 6 y 7] en el contexto de sociedades que no se tratan de totalidades homogéneas, y que encarnan en la esfera pública las disputas de poder que supone la confrontación expresada visualmente en las fotografías.



Figura 6. Nilo Silvestrone (1969). Registro de *El cordobazo*. Fotografía analógica.

Las imágenes diagraman el espacio revelando cómo se ubican y agrupan las personas, de acuerdo con el rol que les concierne en la protesta, manifestantes o fuerzas represivas. Mediante la profundidad de campo se constituyen planos más nítidos, o zonas de foco y desenfoco, para realzar, o desvanecer, a los manifestantes, a las fuerzas represivas o a algunas figuras en particular. De esta manera, en las fotografías se configuran no sólo las representaciones de los manifestantes, sino además las de las fuerzas represivas como verdugos que también avanzan sobre el espacio público. Los uniformes, cascos y armas que protegen sus cuerpos parecen ser los denominadores comunes en esta formaciones

que se hacen presentes tanto en las representaciones de *El Cordobazo*, como en *Ajuste y represión* (M.A.F.I.A, 2017). En el registro de ambos eventos se reiteran los encuadres que destacan a los grupos de uniformados, entre los cuales uno de ellos sostiene un arma que apunta y dispara detentando su poder. Si bien en la escena de *El cordobazo* las fuerzas represivas sus movimientos congelados demuestran que están huyendo con sus caballos, de un modo diferente en la representación que registra M.A.F.I.A los efectivos de gendarmería parecen estar llegando a la Plaza del Congreso vallada. Por lo cual nos preguntamos: ¿Alguna vez se fueron realmente?

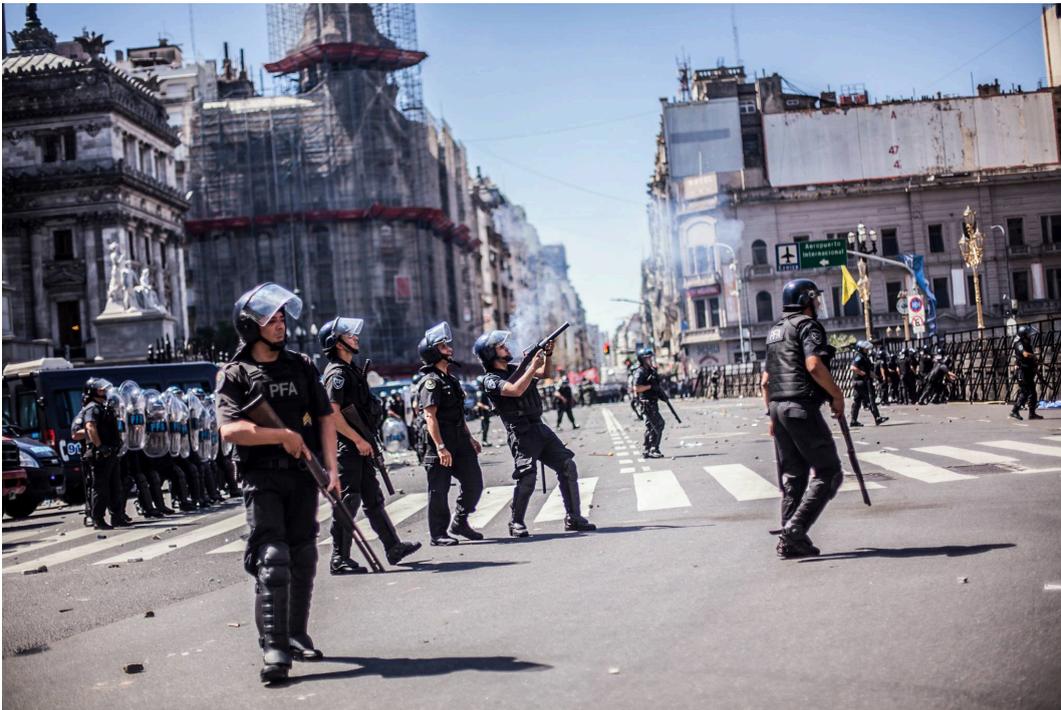


Figura 7. M.A.F.I.A (2017). De la serie *Ajuste y represión*. Fotografía digital.

Repetir y rehacer parecieran ser operaciones que se inscriben insistentemente en las representaciones de las protestas sociales que aquí analizamos. En estos acontecimientos lo que se repite y se rehace no tiene que ver únicamente con el esquema de los elementos fugaces de las prácticas socioestéticas (Diéguez Caballero, 2007) que se reúnen en una representación, sino con la diagramación de una escena relacional que afecta, y es afectada sucesivamente, por las vinculaciones provisionales —nunca definitivas— que se proyectan hacia adentro y hacia afuera de su superficie. Lo que se repite y se rehace son entonces sus significaciones y las distintas maneras de reconfigurar las coordenadas espaciotemporales que ponen en tensión los tiempos lineales, cuando algunos gestos son

colocados en relación con otros gestos, y logran mover los hilos de la memoria tejiendo otros posibles montajes estético-políticos.

Teniendo en cuenta como dice Antonio Oviedo (2008) resulta necesario: «[...] abrir el pliegue donde el anacronismo [...] conecta imagen e historia, dejando, propone Didi-Huberman, florecer la paradoja» (p. 14). La paradoja del tiempo fotográfico que refiere a su tiempo y a otros, y que Escobar (2021) asume como parte de las temporalidades del arte que no se circunscriben únicamente al contexto de su producción, y que amplían su condición de posibilidad cuando se alojan en la «dependencia de anacronías, destiempos y discordancias con su propio presente, que refuerza su capacidad de imaginar horizontes temporales alternativos» (p. 82). Esta práctica es la que reinventa ficcionalmente a las representaciones fotográficas de la protesta social como montajes anacrónicos que se despliegan y repliegan, inscribiendo viejas y nuevas relocalizaciones espaciotemporales. O en otras palabras, podemos decir que estas imágenes se presentan como versiones de una misma, pero diferente escenificación visual mágica que se desenvuelve en un bucle infinito.

### **La fotografía como ficción y documento: Mirar la ficción o ficcionar la mirada**

*«Una verdad se inventa con suma precisión  
y la labor inmensa de la imaginación»*

Juana Molina

En la performance titulada *Fotografías de un ensayo de danza* (2008) [Figura 8 y 9] del artista y escritor inglés Augusto Corrieri, existe un espacio en el que está ocurriendo algo. Ese lugar es una sala dentro de una galería, en la que un grupo de bailarines ejecuta una secuencia de distintos sonidos y movimientos continuos. Detrás de la puerta de esa sala espera una fila ordenada de personas su momento para ingresar. Pasado un determinado tiempo se habilita el acceso a una parte del público que al entrar se encuentra con una escena de bailarines inmóviles. La situación se expone como un momento detenido en el tiempo, podríamos decir: una suerte de fotografía en la cual la danza de los cuerpos es interrumpida, es pausada. Unas presencias en reposo y unos gestos estáticos distribuidos en un ambiente sin objetos constituyen las imágenes que las miradas capturan fugazmente situadas en un tiempo y espacio singular.



Figura 8. Augusto Corrieri (2008). *Fotografías de un ensayo de danza.*  
Registro fotográfico de la performance.



Figura 9. Augusto Corrieri (2008). *Fotografías de un ensayo de danza.*  
Registro fotográfico de la performance.

Recuperando las ideas de Clément Rosset (2008) estas suerte de fotografías se relacionan con la siguiente concepción: «El mundo de la fotografía es el mundo de lo inmóvil y también

el mundo del silencio» (p. 32). La práctica de mirar en estas condiciones singulares pone en evidencia la tensión entre la efimeridad del movimiento y la permanencia de la imagen, entre el sonido de los cuerpos y el silencio de la fotografía. Lo sucedido antes de ingresar y lo que ocurre al abandonar la sala es una incógnita para las personas que se limitan a recorrer el lugar y observar a los performers. Es así como la experiencia se estructura a partir de algo que no puede ser visto por el público. En la performance —como en las fotografías— la mirada ocupa un rol esencial en el proceso de aprehensión de las formas, tal es así que Didi-Huberman (2008) menciona: «Una forma sin mirada es una forma ciega» (p. 41). Las miradas se activan y nos devuelven unas imágenes que se co-constituyen a través del cruce entre la acción de mirar y la acción estática de los performers en escena.

Entonces frente a lo que se presenta como una imagen o un fragmento aislado de una secuencia más amplia, las miradas no tienen otra opción más que inmiscuirse en una especie de temporalidad fotográfica producida ficcionalmente. Esta supone la fijación de un tiempo y un espacio construido por la inmovilidad de los cuerpos, que empuja a los observadores a desplazar la mirada hacia los bordes de la quietud de las presencias. La situación de expectación puede ser pensada según lo planteado por Garcés Mascareñas (2009), cuando reflexiona sobre nuestra condición de espectadores afirmando que no son los ojos los que nos someten a la pasividad, sino que se trata de las condiciones histórico-políticas que modelan nuestra mirada particular sobre el mundo. La autora expresa: «El espectador no puede ser condenado por relacionarse con lo que ocurre a través de sus ojos» (p. 89). En este caso el público es convocado a recorrer, pausar u obturar con sus ojos partes de esas imágenes corporales en función de un vínculo intencional con el contenido que está supeditado por las condiciones de la misma experiencia. Esto determina una modalidad de relación entre estos entes particulares, en la que el público participa mirando unas fotografías de un ensayo de danza que necesita de esta acción para configurarse como una forma performativa de algo que no se sabe si ya terminó, o directamente aún no empezó porque justamente es la incógnita que genera la propuesta. En estas condiciones el público no puede ver más allá de lo que se le presenta ante sus ojos.

Para continuar pensando cómo se construyen las miradas en general, y la mirada fotográfica de la protesta en particular, en un mundo predominantemente visual forjado entre imágenes, es que volvemos a recuperar los lineamientos de Garcés Mascareñas (2009) planteados en la introducción de este capítulo. Ahora nos centramos en dos cuestiones que queremos desarrollar más extensamente para comprender de qué hablábamos cuando nos referíamos a liberar las miradas: la captura de la visión en las condiciones

histórico-políticas actuales y la noción de visión periférica. Por un lado, la autora menciona que durante la modernidad —cuando surge la fotografía— los ojos se transforman en unos ojos atentos fundados en las demandas de esta época, y el nuevo sujeto moderno ferozmente individualizado. Esto produjo una potente focalización de la atención que tiene entre sus consecuencias más relevantes: el aislamiento entre los cuerpos. Para Gárce Mascareñas (2009) focalización y aislamiento van de la mano configurando un régimen escópico que fomenta recursos para una cultura del espectáculo en la cual realmente no es importante que el sujeto vea, sino que prima la creación de modelos de subjetivación que impulsan la separación entre las personas. Estos planteamientos los experimentamos día a día mediante dichos modelos que están agigantados por las dimensiones y los alcances que tienen las imágenes digitales, instaurando tiempos fragmentados y despojados de poder.

En este contexto consideramos que, como afirma Alejandra Castillo (2020), actualmente son las pantallas las que conforman el nuevo régimen escópico delineando estrategias de individualización que implican el aumento del control de la atención como un mecanismo en el que: «El sujeto atento cancela el contexto: el tiempo histórico y las relaciones en las que está inscrito. No tiene por tanto ninguna percepción de un mundo común» (Garcés Mascareñas, 2009, p. 89). Garcés Mascareñas (2009) dice que las experiencias se circunscriben a lo que requiere de nuestra atención. Entonces en este régimen de la atención podemos afirmar que son los medios virtuales y las redes sociales donde se fomenta preponderantemente un imaginario en el cual pareciera que cada uno es el producto de su propio trabajo de atención. Solo basta con ingresar a alguna aplicación y explorar cómo circulan contenidos sobre autoayuda, fitness, gurúes del amor, de la moda, de la libertad, de la vida saludable, de la maternidad, de las relaciones humanas y financieros, así como recetas para hacer todo tipo de cosas, que se combinan en un universo que nos ofrece aparentes soluciones a los problemas cotidianos, y que captan nuestros ojos diariamente.

Por otro lado, la autora concibe a la visión periférica como una manera de lograr que los ojos caigan en el cuerpo. Propone este tipo de visión como una posibilidad para liberarnos de la focalización de la mirada que la controla y la determina de modo que siempre estamos viendo lo mismo. Si nos detenemos a pensar un rato en cualquier charla con amistades hoy en día es muy común escuchar frases del tipo: «*El algoritmo me muestra siempre lo mismo*». Por momentos pareciera que el algoritmo conoce más de nuestros gustos que nuestras propias familias y amistades. Aunque a esta altura es cada vez más difícil discernir el límite entre nuestros gustos y los gustos que se nos imponen, en tanto y en cuanto las

redes sociales se han convertido en máquinas abismales de modelar conductas. Estos medios de comunicación también impulsan el ojo focalizado, que Garcés Mascareñas (2009) diferencia del ojo sensible porque este último no fragmenta automáticamente la realidad. La visión periférica es «la capacidad que tiene el ojo sensible para inscribir lo que ve en un campo de visión que excede el objeto focalizado» (Garcés Mascareñas, 2009, p. 90-91). Debido a que:

En la periferia del ojo está nuestra exposición al mundo: nuestra vulnerabilidad y nuestra implicación. La vulnerabilidad es nuestra capacidad de ser afectados; la implicación es la condición de toda la posibilidad de intervención. En la visión periférica está, pues, la posibilidad de tocar y ser tocados por el mundo. (p. 91)

Lo que más nos interesa de esta noción tiene que ver con que la autora señala que en la periferia está lo que no hemos decidido ver. O, de acuerdo con lo que veníamos hablando anteriormente podemos decir: en un mundo en el que pareciera que prima el régimen de los algoritmos sería lo que está por fuera de este orden, lo que no somos empujados a mirar y consumir casi compulsivamente como clientes insaciables. Debido a que: «La periferia excede nuestra voluntad de visión y de comprensión, a la vez que les da sentido porque las inscribe en un tejido de relaciones» (p. 92). En este punto es donde se vislumbra la posibilidad de establecer una trama de vinculaciones que extiende nuestros ojos focalizados con toda la potencia del cuerpo que mira, y es mirado, y que puede producir otros sentidos entre las imágenes del mundo que hay entre nosotros abriendo las miradas.

Desde estos planteamientos surgen los siguientes interrogantes: ¿Cómo pueden las fotografías diagramar las visualidades que trascienden el ojo focalizado? O dicho de otro modo, ¿cómo las imágenes fotográficas pueden ser un medio para una mirada periférica de la protesta? A propósito de estas preguntas nos proponemos postular a la fotografía desde una doble dimensión como ficción y documento, que reconocemos en los registros fotográficos de esta investigación. Dubois (2016) reflexiona sobre la fotografía contemporánea como la representación de un mundo posible, e identifica que en la actualidad ha habido un desplazamiento de la imagen-huella hacia la imagen-ficción. Señala que las teorías de los mundos posibles «presentan hoy en día la mejor manera de aprehender teóricamente el estatuto de la imagen fotográfica contemporánea» (p. 23), e indaga en el universo de lo posible como una configuración que:

[...] tiene su lógica, su coherencia, sus reglas, las suyas propias, y que no le debe nada a un más allá referencial, un mundo *aparte*, que podemos tanto aceptar como

rechazar, sin un criterio que lo fije y que existe justo al mostrarse, puesto en presencia y presente, sin ser *necesariamente* la huella de un mundo comprobado, contingente y anterior. Una imagen pensada como un *universo de ficción* y no ya un *universo de referencia*. (Dubois, 2016, p. 24)

De esta manera, Dubois (2016) reconoce un cambio en el régimen de visualidad de la fotografía de acuerdo con lo siguiente:

Si el criterio de realidad (es decir, de referencia a la existencia en lo real de aquello que ha sido la fuente o la causa de la imagen) no es ya un criterio pertinente y exclusivo para pensar la imagen, ¿podemos entonces establecer en su lugar (o al menos a su lado) un criterio de ficticidad que permita (re)definir nuestra nueva relación con la imagen fotográfica? (p. 25).

La posición de Dubois (2016) que irrumpe desde la teoría de la fotografía en este discurrir de perspectivas que trabajan sobre las imágenes presenta algunas tensiones que vale la pena poner en relieve. En este proceso hay un acuerdo general acerca del rol de las imágenes como la representación de un mundo posible, sin embargo, no coincide con lo que señala como un desplazamiento —total— de la imagen-huella hacia la imagen-ficción. Dubois (2016) pareciera desprenderse completamente de la vinculación de las imágenes fotográficas con los referentes o *universo de referencia*, algo que hasta el advenimiento de la digitalización garantiza una especificidad, para entrar en lo que denomina como *universo de ficción*. En virtud de lo que venimos planteando consideramos que es un error pensar que antes su especificidad se alojaba totalmente en su dimensión referencial excluyendo la capacidad ficcional, y que ahora una prominente apuesta por la ficción elude su anclaje referencial espaciotemporal. La fotografía siempre fue ficción y nunca dejó de imponerse como huella, como documento. Ese universo de referencia opera no solo desde la producción de las escenas que allí se realizan, sino también desde la interpretación de las imágenes.

Para aclarar qué entendemos por ficción retomamos la concepción de Jacques Rancière (2010). Según este autor, el mundo de la ficción y el mundo de lo real no se tratan de dos universos separados u opuestos. La ficción constituye un dispositivo que opera en los modos de producción de lo real, y que nos permite organizar y hacer aparecer las formas capaces de alterar el régimen de visibilidad. Entonces la ficción compone a la realidad complejamente como podemos apreciar en otra de las fotografías de *El Cordobazo* [Figura 10] que nos presenta un primer plano de las fuerzas represivas huyendo con sus caballos.

Detrás de ellos podemos vislumbrar a unos manifestantes que parecieran estar corriendo arrojándoles piedras. La escena presenta una confrontación en la que hay dos grupos claramente diferenciados por sus vestimentas y ubicación en el espacio. Las fuerzas represivas nuevamente con sus uniformes, armas y cascos, y los manifestantes con la ropa que utilizan cotidianamente en sus vidas. La representación de este momento, que es un instante congelado sacado de una secuencia más amplia, nos expone una gesta épica de héroes y verdugos en la que:

[...] el sujeto de la subjetivación no existe antes del conflicto que lo configura: aquel que toma parte, aunque que toma la palabra, no existe antes de la revuelta, del levantamiento o de la ruptura (Soto Calderón, 2022)

Un frente de obreros que forma parte de la población trabajadora activa toma acción echando a las fuerzas represivas del espacio público, y es a través de la exposición de sus gestos de rebelión que se convierten en los héroes de esta escena. ¿Acaso no forma parte de cualquier imaginario de la protesta el deseo de ganar una batalla, por pequeña que sea, a los verdugos y tomar el espacio público donde se articulan las disputas de poder?



Figura 10. Registro de *El cordobazo* (1969). Fotografía analógica.  
Fuente: <https://www.testimoniosba.com/2023/05/28/el-cordobazo-1-de-2/>

La imagen no sólo inscribe los deseos de quienes desean fotografiar ese preciso momento y de quienes se manifiestan en virtud de un cambio social en las protestas, sino que los ficciona al otorgarles una estructura de apariencias que revela una manera particular de montar a los protagonistas, en un espacio-tiempo en el que el anhelo de triunfo parece vencer. Esto involucra un conjunto de operaciones que posiciona a los protagonistas en distintos roles desde la producción de las representaciones, y, también, desde su interpretación reconstruyendo performativamente las gestas épicas que finalmente se revelan cuando son miradas. La temporalidad de los fenómenos visuales se nos aparece estableciendo una relación entre lo observado y quien observa. Mirar es un acto que va más allá de un simple acto de observación. Este accionar supone un proceso de reconocimiento y afectividad, en el cual las personas están involucradas desde su posición de sujeto que vivencia la imagen. La mirada se configura en la medida que se experimenta la acción misma de mirar. Esta implicación transforma a las representaciones en un campo de interacción en el que la mirada no solo registra lo que ve, sino que también construye, interpreta y afecta al sujeto que la produce en el marco de un universo de sentidos que le presentan los contextos en los cuales logra inscribir a esas imágenes.

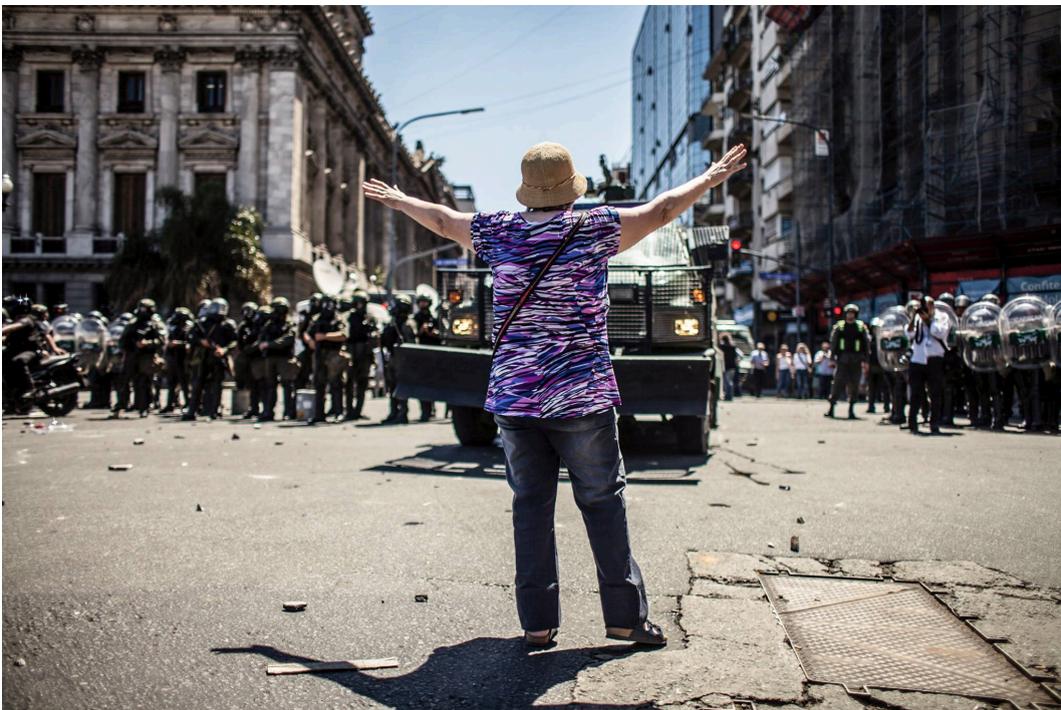


Figura 11. M.A.F.I.A (2017). De la serie *Ajuste y represión*. Fotografía digital.

La gesta épica que nos muestra la fotografía de *El Cordobazo* se reactualiza ficcionalmente en otra de las imágenes de M.A.F.I.A [Figura 11]. Aquí hay una persona mayor, a diferencia de los obreros jóvenes de El Cordobazo, con los brazos extendidos, vestida de colores, con un gorro y de espaldas a la cámara. El plano corto nos coloca detrás de ella, estamos de su lado. Firme, abierta, blanda, confiada y desprotegida se enfrenta ¿sin miedo? a un grupo armado de gendarmes uniformados que junto con un camión hidrante la encaran en otra escenificación épica. La imagen, como una alusión a la historia de David y Goliat, revierte desde sus estrategias formales y ficcionales la gran desproporción de fuerza de aquel enfrentamiento. Una jubilada heroica contra las fuerzas represivas representa también en esta imagen, la presencia firme del pueblo y las mujeres envejecidas como uno de los sectores más afectados por las reformas previsionales que no le teme a sus verdugos. Con el foco puesto exclusivamente sobre su cuerpo se produce el contraste con las fuerzas represivas: desdibujadas en una masa verde de rostros borrosos imposibles de identificar. Vemos así como aquella jubilada se hace enorme y como una pared infranqueable nos invita a pensar: ¿De quién es el poder en esta escena?

Estas fotografías se mueven cómodamente en el ámbito de la ficción sin vulnerar su condición de testimonio en tanto revelación de una realidad ficcional y documental. Retomando la pregunta sobre cómo las imágenes fotográficas pueden ser un medio para una mirada periférica de la protesta, creemos que la ficción puede ofrecernos una alternativa para ello mediante el doble juego en el que nos pone a mirar la ficción y que ficciona nuestras miradas no sólo cuando observamos una imagen, sino cuando podemos imaginar otras narrativas diferentes. Es decir, cuando nos desplazamos entre las imágenes reconociendo los mundos que se escenifican performativamente entre ellas, y no el mundo fragmentado que nos colocan en frente. Es ahí cuando surgen los interrogantes que permiten correr del ojo focalizado que ve aisladamente porque no observa con todo el cuerpo, con todos los sentidos, y sólo se circunscribe a los ojos. Cuando podemos tramar lo mirado entre las imágenes se nos revelan otros sentidos desde las fisuras de lo establecido, los ojos vuelven a caer en el cuerpo que proyecta la mirada con toda la potencia del mismo y no reproduce sólo la visión fragmentada, y las temporalidades mágicas (Flusser, 2019) se enlazan unas con otras. Así como los gestos anacrónicos irrumpen en los tiempos lineales y socavan la lógica del espectador-consumidor que no se detiene, y que quiere ver lo más aceleradamente posible todo lo que está a su alcance para no perderse de ver nada, cuando pareciera ser que miramos cada vez menos. Del encuentro entre este universo ficcional, las miradas periféricas y la fotografía como dispositivo de poder visual, surge la posibilidad de afectar, y ser afectados sensiblemente por el mundo que hay entre nosotros, y que moviliza los deseos haciendo uso de la imaginación como esa habilidad para percibir

algo que no se encuentra precisamente en el presente. Entonces teniendo en cuenta los casos analizados podemos preguntarnos: ¿Los manifestantes de El Cordobazo son los manifestantes de la actualidad?

## **CAPÍTULO 2**

# PRÁCTICAS SOCIOESTÉTICAS ENTRE PRECARIEDAD, CUERPOS Y TEATRALIDADES

*«Bien lo dice Rolnik: entonces, no basta con denunciar, sino con anunciar otros mundos posibles. Este es el momento exacto de coincidencia entre la movilización política y los quehaceres del arte»*

Ticio Escobar (2021)

En las imágenes fotográficas de las prácticas socioestéticas (Diéguez Caballero, 2007), —entre las cuales destacamos diferentes formas de la protesta social—, reconocemos un hacer común que insiste en poner en escena la presencia del cuerpo humano y los deseos de transformación social, otorgándole una preponderancia relevante a los gestos que configuran las corporalidades. En este tipo de acontecimientos, las experiencias exceden lo meramente artístico y articulan una dimensión social, política y estética que está signada principalmente por el encuentro entre los cuerpos en los espacios públicos: las calles, las plazas, y otros. De esta manera, se gestan un sinnúmero de experiencias escénicas que se caracterizan por ser efímeras, transdisciplinarias y conviviales (Dubatti, 2012), y suponen un tejido singular en el que se cruza la participación de artistas y otros sujetos, generando acciones, intervenciones y manifestaciones escénicas que exponen las demandas sociales de las sociedades actuales.

En este tipo de experiencias se conforma una estética particular que constituye singularmente a los fenómenos escénicos que vinculan los cuerpos, las imágenes y los relatos conformando *teatralidades híbridas*. En ese encuentro entre presencias se conforman las *communitas*, que representan una modalidad de interacción social alejada de una estructuración estable. Este tipo de comunidades surgen de manera espontánea, y si bien implementan en su devenir una variedad amplia de recursos estético-políticos, en este capítulo reconocemos de manera relevante a la dimensión corporal, que articula los movimientos, los contactos y los apoyos que traman las gestualidades comunes e individuales. Y que, asimismo, provocan una diversidad de manifestaciones escénicas que interpelan intempestivamente lo político poniendo en acto su fuerte condición de presencia. En este sentido, creemos pertinente destacar que lo político en estas experiencias no se

gesta previamente a la concreción del acontecimiento, sino que es en la elaboración de las distintas modalidades de intervenciones urbanas donde se crea —y se recrea— una cartografía de experiencias físicas, sensibles, políticas, estéticas y transmediales.

En este marco nos proponemos comprender la presencia y el encuentro de los cuerpos no como un simple contenido temático que las imágenes fotográficas representan, sino como una trama compleja de gestos, acciones y prácticas que configuran un repertorio estético particular con dimensiones políticas. Para desandar los modos de estas *teatralidades híbridas*, nos valemos de una serie de prácticas performativas y teatrales, que instrumentan de manera parcial e intencionada aspectos relevantes de la protesta. Estos acontecimientos de los que hablamos suponen un amplio repertorio de formas del encuentro: asambleas, escraches, celebraciones, huelgas, señalamientos, ollas populares, vigiliadas, marchas, tomas, intervenciones, proyecciones, performances, movilizaciones, clases públicas [Figuras 1, 2, 3 y 4]. Unas formas que ponen de relieve las relaciones entre cuerpo, acto y tiempo, articulando las problemáticas inherentes a lo que Jacques Rancière denomina *lo común*: esa zona en constante redefinición y *privatización* que encarna la ruptura, el litigio, el disenso, y también las alianzas (Butler, 2019), en torno a las disputas políticas entre los sujetos de las sociedades en el espacio público.



Figura 1. SADO colectivx fotográfico (2017). De la serie *1 año sin Johana*. Ciudad de La Plata (Buenos Aires). Fotografía digital.



Figura 2. SADO colectix fotográfico (2015). De la serie *Histórico triunfo del Este*. Ciudad de La Plata (Buenos Aires). Fotografía digital.



Figura 3. SADO colectix fotográfico (2018). De la serie *Estudiantes en lucha por la Universidad Autónoma, Libre y Gratuita*. Ciudad de La Plata (Buenos Aires). Fotografía digital.



Figura 4. SADO colectivx fotográfico (2022). De la serie 2° *Carnaval Travesti*. Ciudad de La Plata (Buenos Aires). Fotografía digital.

Consideramos que la potencia de estas prácticas se aloja precisamente en la capacidad para «dar respuestas físicas a una actualidad en permanente movimiento» (Hang & Muñoz, 2019, p. 12), mediante experiencias que despliegan la posibilidad de redefinir lo político desde la participación de los cuerpos. En ellas los encuentros entre las corporalidades dinamizan las estrategias políticas de autorrepresentación, y se expanden por fuera de sus contornos materiales reafirmando que la existencia es corporal, y que es a través de ella que nos relacionamos predominantemente entre nosotros y con el mundo. En estos actos se expone un ejercicio performativo que revela el derecho de aparición en el espacio público (Butler, 2019), y una reivindicación de las causas sociales que movilizan las multitudes, conformando los «gestos simbólicos que ponen en la esfera pública deseos colectivos y construyen de otras maneras su politicidad» (Diéguez Caballero, 2007, p. 11). Estos planteamientos nos llevan a proponer los siguientes interrogantes: ¿Cómo se producen los acontecimientos que representan las imágenes fotográficas? ¿Cómo se ponen en escena las gestualidades comunes, e individuales, que configuran en su encuentro los cuerpos?

En este capítulo abordamos las prácticas socioestéticas mediante dos desplazamientos que interpelan a otras tantas categorías que entendemos centrales para su comprensión: precariedad (Fabião, 2019), cuerpos (Pérez Royo, 2022) y teatralidades (Diéguez Caballero, 2007). Estas reflexiones constituyen una indagación para identificar las características de la puesta en acto de las gestualidades que configuran los procesos del hacer comunitario, las marchas, los enfrentamientos y otros imaginarios que constituyen las visualidades de las multitudes, en algunos casos que oscilan entre los campos del arte y de la vida cotidiana, con énfasis en su dimensión crítica: *Cuando la fe mueve montañas* (2002) del artista Francis Alÿs y *Instrumento para estrellar* (2017) de la coreógrafa Diana Szeinblum, con el fin de echar luz sobre el reconocimiento de los procedimientos que operan en la configuración de las prácticas socioestéticas.

### Primer desplazamiento: La precariedad como condición de posibilidad

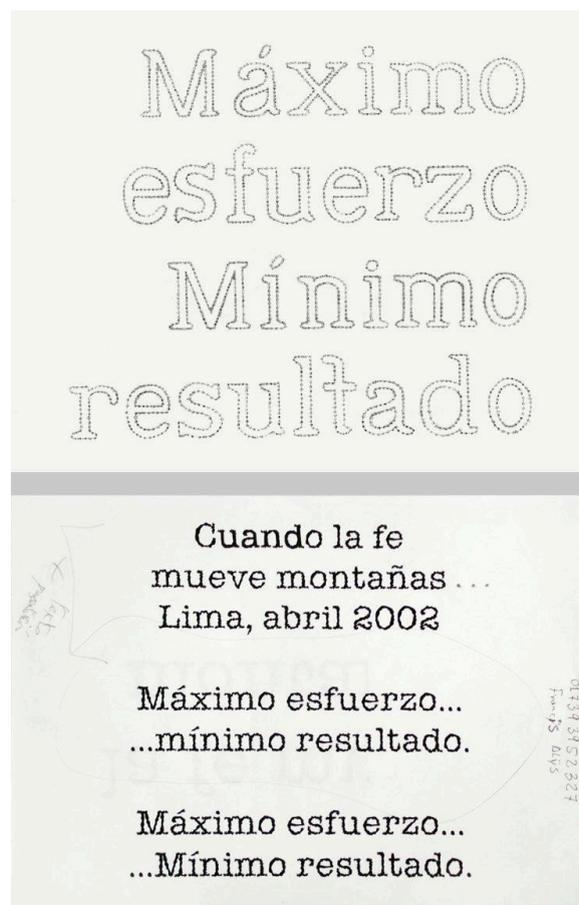


Figura 5. Francis Alÿs (2002). *Cuando la fe mueve montañas*.  
Registro fotográfico de panfletos de la acción.

En el ocaso del gobierno de Alberto Fujimori, con un contexto de inestabilidad política desatada por el agobio de una corrupción generalizada y con las ciudades agitadas por los enfrentamientos en las calles, el curador Cuauhtémoc Medina invitó al artista belga Francis Alÿs para realizar un proyecto artístico en el marco de la III Bienal Iberoamericana de Lima. Frente a esta situación el artista sintió que tenía que proponer: «una 'respuesta épica', un *beau geste* a la vez inútil y heroico, absurdo y urgente» (Alÿs, 2002). *Cuando la fe mueve montañas* (Alÿs, 2002) fue concebida por el propio Alÿs junto a Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega, y se trata de una experiencia artística realizada el 11 de abril del año 2002 en la zona de Ventanilla, donde una comunidad de personas se habían trasladado y asentado de forma irregular en las afueras de la ciudad de Lima, Perú. La acción consistió en convocar a quinientos voluntarios, la mayoría de los cuales eran estudiantes de la Universidad Nacional de Ingeniería, para posicionarse uno detrás del otro formando una hilera humana provistos de palas, con el objetivo de mover la arena de una duna, desplazándola unos pocos centímetros respecto de su ubicación original. Bajo el lema *Máximo esfuerzo mínimo resultado* [Figura 5] esta acción mínima creó una metáfora acerca de la ejecución de un imposible, en palabras del artista y el curador, provocando un *movimiento sensible* que nos interesa revisar a partir de lo que supone poética y materialmente palear arena, asemejándolo con un procedimiento precario como *palear tierra*, para la conformación de una gestualidad común.

Entendemos que esta propuesta —aunque proyectada y llevada a cabo desde las lógicas del mundo del arte— vale como antecedente para delinear un pensamiento sobre la temporalidad efímera de aquellos gestos que activan unas prácticas que —desde la precariedad como condición de posibilidad— crean nuevos modos de existencia, involucrando la implementación de procedimientos artísticos y no artísticos. Por un lado, nos interesa exponer brevemente en qué sentido usamos la noción de *gesto*, un término ampliamente utilizado en diferentes ámbitos de investigación. En este sentido, retomamos la concepción de Marie Bardet (2018) según la cual los gestos convocan modos de relación, que trascienden las meras formas corporales o los movimientos de distintas partes del cuerpo. Esto supone una trama relacional que articula los gestos de pensar y mover, por lo que *pensar entre gestos* implica concebir el cuerpo como: «[...] una dimensión móvil del pensamiento, como una ocasión para establecer una continuidad entre materialidad e inmaterialidad en la que resultan manifiestos otros modos de pensar, de hacer y de habitar» (Bardet, 2018, p. 20).

Por otro lado, recuperamos el concepto de *precariedad* de acuerdo con el pensamiento de Eleonora Fabião (2019). La autora se encuentra por primera vez con esta noción en sus

lecturas sobre los escritos de Lygia Clark<sup>1</sup>, y relata que es en el año 1963 cuando la artista empieza a generar sus primeras experiencias —entre ellas *Caminhando* (1963)— que renuncian al arte como objeto. En esta iniciativa revisa la relación tradicional entre artista y espectador, a través de la convocatoria del público como participante en el acto artístico. Una década después, en 1973, Clark recupera este tipo de prácticas en otras producciones, donde nuevamente lo precario se convierte en material de creación. En torno a estas experiencias Fabião (2019) comenta:

[...] Clark y sus alumnos realizaron prácticas psicofísicas tanto en el aula como a cielo abierto. Juntos investigaron modos de crear cuerpo, modos de existir, de co-existir, de «aprender a vivir sobre las bases de la precariedad». Ejecutaron una serie de prácticas para acceder a lo inmanente precario, prácticas para la permanente e interminable recreación del cuerpo y de los modos de existencia. (p. 26)

En 1983, Clark publica su *Libro-obra* en el que se incluye el manifiesto *Nosotras rechazamos*, y en el que afirma: «*Proponemos lo precario como nuevo concepto de existencia contra toda cristalización estática en la duración*» (Clark, 1966, p. 211). Motivada por estas conceptualizaciones, Fabião (2019) retoma la noción de precariedad como referente teórico para reflexionar sobre la performance.

En este sentido, creemos necesario marcar una distinción en el posicionamiento de Clark y Fabião en relación con las ideas que habitualmente asocian lo precario con la pobreza o la penuria material, como si se tratase de una falla, un defecto o una carencia. Fabião (2019), comprende que las performances proponen una temporalidad de lo precario que se aleja de estas ideas por completo. Y en su lugar complejiza su condición efímera, sin por ello negarla, al mencionar que lo que crean estas experiencias es una dinámica temporal diferente y complementaria a lo efímero. La diferenciación radica en que para ella la temporalidad de lo precario lo que hace es acercar de manera tal al tiempo y a la materia corporal que estas se relacionan de forma indisociable. Esta temporalidad particular, que también reconocemos en las prácticas socioestéticas, suponen, según Bárbara Hang y Agustina Muñoz (2019), dos acciones significativas: repetirse y desaparecer. Es decir, si bien algunas experiencias escénicas suelen ser creadas para ser repetidas en teatros u otros espacios, resulta imposible que estas reapariciones repliquen miméticamente las acciones previas, derivadas de cuerpos situados en un tiempo y espacio específicos. Esta condición, que hace también de las prácticas socioestéticas experiencias que se constituyen

---

<sup>1</sup> Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 - Río de Janeiro, 1988) fue una artista brasileña, que participó como cofundadora del destacado Movimiento Neoconcreto en la escena artística Latinoamericana.

cada vez de manera única e irrepetible, encontrará en la fotografía no un mero dispositivo técnico capaz de proporcionar el registro de acontecimientos ocurridos de un modo determinado, sino una manera de gestar en forma conjunta una visualidad constitutiva, que emerge performativamente del acontecimiento.

En el caso de *Cuando la fe mueve montañas* (Alÿs, 2002), se trata de una producción artística que posee una doble dimensión, debido a que crea una experiencia que no produce formas perdurables —en tanto acontecimiento—, y, a su vez, produce otras formas perdurables: los registros fotográficos y audiovisuales, bocetos, afiches, dibujos, que sí están pensadas para circular en el ámbito de las instituciones artísticas. En el marco de esta distinción, nos interesa centrarnos en la creación de un acontecimiento que implementa el encuentro entre los cuerpos para la ejecución de un *imposible*. Este ejercicio grandilocuente puede ser analizado bajo las lógicas de la precariedad que destacan la potencia corporal como un medio para producir artísticamente en un tiempo y espacio específicos. Y que en este caso en particular, revela la posibilidad de construir un accionar común mediante la ejecución del gesto individual, que cuando es repetido entre muchas personas llega a constituir una multitud con una gestualidad común.

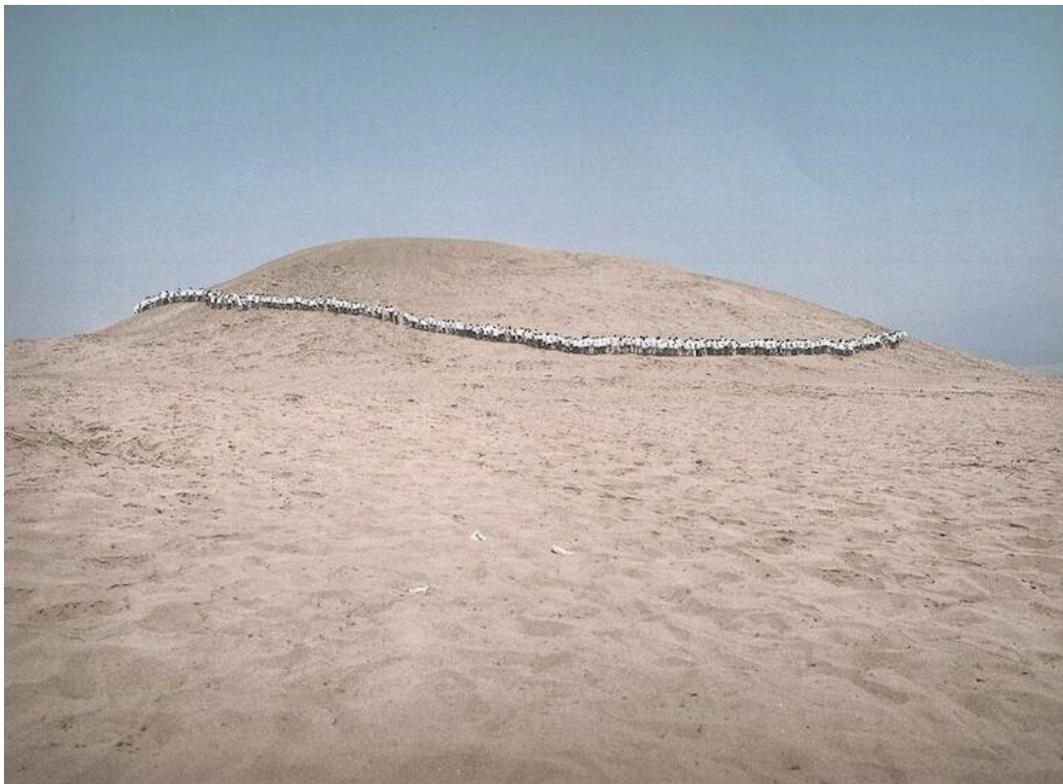


Figura 6. Francis Alÿs (2002). *Cuando la fe mueve montañas*.

Registro fotográfico de la acción.

El desplazamiento de la duna es provocado por una hilera de estudiantes [Figura 6] que llevan a cabo un gesto tan ordinario como palear arena [Figura 7 y 8]. Primeramente, se establece la disposición lineal, de un cuerpo detrás de otro en un determinado espacio de la duna, a lo que se le suma la ejecución de un hacer vinculado con el mundo del trabajo que supone una actuación corporal de mucho esfuerzo y que remite a las labores de los estratos más precarizados de esta sociedad: obreros de la construcción y de la agricultura, mayormente. Palear tierra en estos casos involucra la esforzada búsqueda de un sustento y una ganancia económica, y es uno de los eslabones iniciales para trabajos como edificar una casa, una autopista o llevar adelante la siembra y la cosecha. En el caso del acontecimiento que aquí nos convoca, este accionar se constituye como un gesto que es implementado en una experiencia efímera, o imperdurable, que se potencia cuando por proximidad y sincronía se activan los movimientos que reverberan y vibran contagiándose de un cuerpo a otro.



Figura 7. Francis Alÿs (2002). *Cuando la fe mueve montañas*.  
Registro fotográfico de la acción.

Desplazar la duna resulta un objetivo tan grandilocuente que paradójicamente genera un movimiento prácticamente imperceptible al ojo humano, en tanto y en cuanto es imposible

que un conjunto de personas paleando por un periodo acotado de tiempo trasladen semejantes proporciones de arena. Podríamos decir que se trata de una experiencia destinada al fracaso en el contexto de un sistema económico dominante que privilegia los resultados cuantitativos bajo una racionalidad de la eficiencia productiva de capitales, bienes y servicios, por sobre las matrices *improductivas* de las sociedades. En este marco, *Cuando la fé mueve montañas* (Alÿs, 2002) nos aporta una manera particular para crear un acontecimiento que pone en juego una multitud de cuerpos que repiten unos gestos y unos procedimientos provocando una forma de hacer relacional, y que de este modo trasciende el objetivo inicial —mover la duna— para constituir una poética de lo precario que devela la posibilidad de actuar siendo más de uno.



Figura 8. Francis Alÿs (2002). *Cuando la fe mueve montañas*.  
Registro fotográfico de la acción.

En este sentido reconocemos que la temporalidad efímera no implica necesariamente una carencia, y, muy por el contrario, inaugura la posibilidad de generar experiencias que si bien no son formas *perdurables*, nos revelan otras maneras de ser y de habitar colectivamente el mundo. De allí que reconozcamos aquí un punto de encuentro con las prácticas socioestéticas, que colocan en el centro de la escena al acto, al cuerpo y al tiempo como materia prima, y, de este modo, ponen en valor su capacidad para producir

performativamente agenciamientos afectivos y políticos inimaginables antes de su realización (Fabião, 2019).

### **Segundo desplazamiento: Los cuerpos como una corporalidad fuera de sí**

La concepción hegemónica del cuerpo se inscribe en un modelo de corporalidad moderno-colonial que circunscribe a los sujetos autónomos a los contornos materiales de la piel. Las fronteras parecieran estar tan claras que la mayoría de las veces no nos permite vislumbrar sus posibilidades operatorias en el desenvolvimiento de sus relaciones, vinculaciones o asociaciones, motivando un cerramiento sobre sí mismo. Esta lógica moderna configura individuos autocontenidos, lo que ha llevado a las sombras a otras maneras de experimentar y pensar los cuerpos. Entre estas o tras maneras, la autora Victoria Pérez Royo (2022) plantea una perspectiva acerca de los cuerpos *fuera de sí*. Una noción que propone para denominar a las experiencias corporales personales, y comunes, en las que el cuerpo se extiende más allá de los bordes físicos, y se expande sobre otros cuerpos inclusive, hacia aquellos que se encuentran alejados en tiempo y en espacio. El cuerpo en estos términos se constituye como una experiencia de expansión que nos permite revisar su concepción moderna, a la que la autora considera pobre, aislada y reducida porque está sujeta a unos límites visibles.

Para dar cuenta de esta visión moderna Pérez Royo (2022) recurre a una noción que nos parece clara para comprender de qué hablamos cuando hacemos alusión a un cuerpo autocontenido. La *fantasía óptica del sujeto* (Lepecki, 2001, p. 3) refiere a la imagen que nos hacemos de nuestros cuerpos, y a cómo esta forma opera sobre las subjetividades constituyendo una lógica especular en la que:

[...] la ideología moderna favorece que el sujeto naturalice su imagen reflejada en el espejo y fabrique su identidad de acuerdo al esquema de un sujeto monádico, centrado y equilibrado en su *sí mismo*, según un sistema de correspondencias que reúnen de forma homogénea y sin fisuras el cuerpo y su imagen, el sujeto y su identidad, contenida dentro de esa imagen. (Pérez Royo, 2022, p. 11)

En estos sentidos, nos interesa resaltar la idea de *fisura* como esa hendidura capaz de resquebrajar las formas cerradas, definidas y acabadas, y develar un cuerpo que no se ajusta a la imagen que vemos en el espejo, ya que eso no es más que su mero reflejo.

Pensar que un cuerpo que es medio, y está mediado por otros cuerpos, un cuerpo que aloja, y está alojado en otros cuerpos, posibilita otra manera de concebir a los sujetos. Es decir, postular una concepción de los sujetos diferente a una perspectiva que se basa en una «integración con la imagen visual del propio cuerpo desde una fantasía de homogeneidad, con un sujeto unitario» (Pérez Royo, 2022, p. 11) y el yo deja de ser el yo totalmente individualizado y aislado en tanto que conforma una representación estable, fija e inmutable. Y se convierte en una expresión singular de un nosotros indeterminado que está constantemente desplegándose como ser social en relación con otros y al que se le colocan etiquetas en función de los roles que ejerce en los espacios de los que participa. En relación con esto nos proponemos destacar el cuerpo fuera de sí desde las fisuras que abren:

[...] las transacciones, desplazamientos y devenires de la imagen que fabrico de mi cuerpo con muchos otros, deseados, o cuidadosamente evitados, pero que se acaba imponiendo como parte del sí, del yo. (Pérez Royo, 2022, p. 11)

En esta cita la autora hace una breve alusión a los cuerpos cuidadosamente evitados como parte de estas configuraciones fuera de sí, un punto que nos interesa especialmente debido a que amplía las posibilidades de interacciones entre las presencias: un asunto que puede fácilmente transpolarse a nuestras reflexiones sobre los cuerpos que —mediando entre lo individual y lo colectivo— se transforman en protagonistas de los reclamos que habitan el espacio público. Una perspectiva que no da por sentado que los cuerpos operen en pos de reunirse con otros, sino que también instala la opción de eludir o rechazar. Por eso, retomando estos lineamientos, nos proponemos reflexionar sobre la conformación de las gestualidades derivadas de las protestas sociales latinoamericanas, y escenificadas en la performance *Instrumento para estrellar*, de la coreógrafa argentina Diana Szeinblum [Figura 9, 10 y 11].

Tras la afectación personal que supuso para la coreógrafa la feroz represión producida en la movilización en rechazo a la sanción de la Ley de Reforma Previsional en el año 2017, desarrolló una investigación performativa partiendo de la recopilación de imágenes de archivos fotográficos y audiovisuales de dicho acontecimiento. Este material se fue ampliando con la incorporación de otros registros sucedidos en el contexto de manifestaciones latinoamericanas, donde, según las propias palabras de la coreógrafa, podemos entender: «*que había un procedimiento posible [para] encontrar algo allí que pueda revelar algo de lo que no se está pudiendo decir*» (Szeinblum, 2020). La performance consistió en una serie de prácticas que buscaban replicar los gestos de la protesta social, y

en ese hacer los performers fueron destacando la preponderancia de dos fuerzas que se oponían en la confrontación: los cuerpos de los agentes represivos y los manifestantes. Esa tensión fue abordada a partir de dos operaciones específicas: *obstrucción* y *sustracción* como procedimientos para la acción escénica.



Figura 9. Registro fotográfico utilizado para la performance *Instrumento para estrellar*.

Fuente: <https://2y2.co/ZRwWvs>

Resulta por demás significativa esta experiencia para nuestro trabajo, en su tarea de interpretar lo no dicho en el devenir de los cuerpos. Para analizar cómo se implementan estas operaciones recuperamos una de las secuencias fotográficas de la performance. En la imagen fotográfica de archivo [Figura 9], que compone uno de los trípticos que registran la performance, podemos ver una escena en los alrededores de la Escuela Primaria n° 65 en Merlo (Buenos Aires). Un grupo de manifestantes fue a protestar por la llegada del entonces presidente Mauricio Macri a la institución escolar, y se produjeron una serie de detenciones representadas en la imagen. Hay una persona con la remera levantada y tapando su rostro que está siendo rodeada desde atrás por los brazos de otra persona, intentando llevarlo y separarlo de un agente de las fuerzas represivas para sacarlo de una situación de disputa, en la que no sabemos si está a punto de ser detenido o si es parte de la secuencia con otro hecho. Un grupo de personas rodean el suceso y otra persona también está haciendo

fuerza con sus brazos, para separar a los dos cuerpos que están unidos por sus manos. La situación es reconstruida por los performers [Figura 10] que reproducen los roles principales con sus cuerpos para representar a los gestos rearticulando los modos de relación (Bardet, 2018) que propone el conflicto en un espacio escénico vaciado de todos los elementos visuales que componen el espacio urbano .



Figura 10. Diana Szeinblum (2017). *Instrumento para estrellar*. Registro fotográfico de la acción.

Obstruir y sustraer son los procedimientos que posibilitan ejecutar la performance como una secuencia en la que se montan y desmontan elementos, espacios y cuerpos en el transcurso de este tiempo escénico. El vacío/vaciamiento se convierte en un recurso fundamental para recomponer el espacio-tiempo, y potenciar los sentidos latentes entre los cuerpos y un nuevo contexto que amplía sus posibilidades de enunciación. Este vacío no significa que no haya espacio o que se haya producido un vaciamiento de contenidos, sino que habilita una resignificación del acontecimiento que en este nuevo espacio destaca fundamentalmente las corporalidades, y redimensiona algunos aspectos de estas agencias políticas. En esta línea, creemos que en esta escena los modos de coexistencia entre algunos cuerpos de los manifestantes se potencian cuando se extienden sobre otros cuerpos, como el hombre que abraza a la persona que es tironeada por otros brazos y la

otra persona que busca también con sus propias manos separar otras manos, ratificando los agenciamientos de esas corporalidades fuera de sí.

El contacto corporal urgente irrumpe como una toma de posición y acción, y se intensifican los apoyos, los contactos y los movimientos físicos revelando aunque sea por ese momento algunas de las fisuras del sujeto autocontenido, cuando se ve obligado a activar sus mecanismos de defensa y protección por sobre sus contornos materiales transitando hacia otro cuerpo. En otras palabras, podemos decir que en esta escena las comunidades ponen en acto la capacidad de articular y desarticular relaciones con cuerpos aliados, o cuerpos rechazados, interponiéndose en el accionar represivo, y delatando que el disciplinamiento, también, es una experiencia política en la que se busca subordinar las posibilidades expresivas de las corporalidades.



Figura 11. Diana Szeinblum (2017). *Instrumento para estrellar*. Registro fotográfico de la acción.

En el último registro fotográfico de esta escena [Figura 11], el vacío, y la operación de vaciar, se potencia sacando a los performers que interpretan a las fuerzas represivas del espacio. De este modo, la persona que iba a ser detenida queda en soledad exponiendo su cuerpo plegado por la cintura, producto del contacto previo con otros performers —fuera de escena— que lo empujaban hacia lados opuestos. En este acto el cuerpo construye un

volumen blando que claramente ha sido afectado por movimientos exteriores, y es en la secuenciación de todas las escenas que podemos vislumbrar cómo lo que se monta y desmonta son los estratos de los cuerpos fuera de sí que destacan la construcción de una escenificación en la que prima la experimentación política y artística. En este contexto, las gestualidades de los cuerpos cobran otras dimensiones en una secuencia de despliegues, pliegues y repliegues de movimientos en el espacio que revelan las fisuras de un imaginario del cuerpo signado por la *fantasía óptica del sujeto*, por la idea de un sujeto autocontenido.

En este escenario consideramos que las corporalidades fuera de sí en las protestas sociales revelan sus gestos tanto en la asociación como en la confrontación con otros cuerpos escenificando las teatralidades híbridas. En las corporalidades que se encuentran, los modos de gestar colectivamente, las textualidades performativas y los procesos de creación de los fenómenos escénicos actuales lo que crece es la teatralidad. Una teatralidad híbrida que excede las fijaciones, las convenciones y los postulados del teatro en un sentido estricto. Como menciona Diéguez Caballero (2007) en una sociedad de discursos agotados: «la teatralidad como la vida tiene que reinventarse cada día, asumiendo el mismo riesgo, la misma fragilidad y sobrevivencia que marca los espacios donde se inserta» (p. 20). De esta manera, las teatralidades híbridas se presentan como otra manera de crear escenificaciones que no parten de un texto dramático previo, y que suponen un repertorio de experiencias liminales que afirman la existencia de un fenómeno escénico más allá de las estructuras narrativas predeterminadas.

Las teatralidades —para este trabajo encarnadas en los diferentes modos de la protesta— que emergen en situaciones de liminalidad no pueden analizarse sino como acontecimientos de experiencia estética convivial, ya que lo efímero de esa condición hace que se consuman en el mismo momento de su producción. Por lo que los registros de aquellos acontecimientos se inscriben en una secuencia que no fija momentos de la realidad pasada sino que representan precariamente aquellos cuerpos entre sus imágenes. La coexistencia de muchas presencias en un mismo tiempo y espacio suelen ser objeto de los registros fotográficos y audiovisuales aéreos realizados con drones [Figura 12 y 13] que escenifican una coreografía masiva de cuerpos que se tocan, se repiten, se distancian, se aproximan, se mueven y se afectan recíprocamente, y que se enlazan conformando visualmente una *totalidad*. Si bien estas maneras de coexistencia a las que hacemos referencia involucran un agenciamiento estético-político de las corporalidades en un tiempo y espacio común, esto no es un sinónimo de una subordinación —total— a una organización mayor o a una experiencia fusional. La comunidad que brota del contacto entre los cuerpos, no implica a priori el establecimiento de una jerarquía fija o una fusión

homogeneizante entre sus integrantes. Por lo que podemos decir que: «los cuerpos que se tocan o se han tocado forman una auténtica comunidad, ligados por su lucha aunque también separados en la marcha, contables uno a uno» (Aznar, 2024, s. p.). Comprender que las corporalidades individuales no se disuelven completamente en una masa que por ser común no se trata de una formación colectiva uniforme y homogénea, nos corre de un enfoque simplista del fuera de sí como si esta concepción se tratase de un perderse a sí mismo en función de la voluntad de otros.



Figura 12. Matías Baglietto (2024). Registro fotográfico de la primera Marcha Federal Universitaria en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.



Figura 13. Gastón Taylor (2024). Registro fotográfico de la segunda Marcha Federal Universitaria en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

En esta línea las prácticas performativas ponen de relieve que no son únicamente las narraciones las que configuran los imaginarios de la protesta, sino también las maneras en que los cuerpos se vinculan haciendo emerger múltiples modalidades de enunciamiento y agenciamiento capaces de corporizar emociones diversas: rabia, frustración, miedo, rechazo, ira, entre otras. Los gestos se tornan relevantes como resultado de estos mecanismos colectivos de subjetivación y sujeción, que ofrecen respuestas físicas a las realidades sociales complejas. Y que en este proceso exponen al cuerpo como un dispositivo que nos habla —desde lo no dicho— sobre la posibilidad de constituir al mismo tiempo distintas oportunidades para accionar desde ellos, y que amplían sus capacidades para ser expandidos, plegados, tensados en la búsqueda de descubrir los roles e identidades que ejercen en las protestas. En este escenario, las múltiples formas de sentir y pensar colectivamente, las maneras de agruparse, organizarse y exponerse como multitud revelan un conjunto de posibilidades de actuación del cuerpo fuera de sí con otros cuerpos que hacen multitud. A partir de ahí se despliegan los movimientos y los mecanismos de enunciación que establecen los puntos en común sobre los que se organizan las teatralidades híbridas y la política. De todo esto se trata el punto de inicio y de llegada acerca de cómo se gestan performativamente los modos de existencia y coexistencia en un constante desplazamiento en el que los sujetos políticos cuando se encuentran orientan los movimientos hacia la constitución de un cuerpo común. En este mundo de visualidades precarias la protesta pareciera configurar un espacio y un tiempo corporizado en el que las certezas narrativas —siempre ilusorias— corren el peligro de su propia disolución.

## **CAPÍTULO 3**

# FANTASMAS, RETRATOS FOTOGRÁFICOS Y LA DESAPARICIÓN EN ESCENIFICACIONES DE LA BÚSQUEDA

«Fantasma: Imagen de un objeto que queda impresa en la fantasía»

Diccionario de la Real Academia Española (2024)

¿Qué sucede cuando las corporalidades ausentes son traídas a la actualidad mediante la escenificación de imágenes fotográficas en las prácticas socioestéticas? ¿Cómo se configuran esas apariciones fantasmales? ¿Cuántas formas pueden tener? Los fantasmas han sido un tema ampliamente abordado en las experiencias artísticas asociadas con apariciones del orden de lo indeterminado, y han conformado un imaginario colectivo que involucra a otras esferas culturales y sociales. En este universo, la fotografía ocupa un papel destacado como parte de una alianza persistente entre lo fotográfico y lo fantasmal, que ha estado presente desde sus inicios vinculados con el deseo de fotografiar (Batchen, 2004) lo visible —así como lo invisible— y la propia condición fantasmática e inasible del tiempo fotográfico que se ha anhelado capturar, alcanzando modalidades disímiles en cada momento histórico. Claudia Linhares Sanz y Fabiane De Souza (2019) señalan que contrariamente a lo que comúnmente se cree, fue en la modernidad —y no en épocas entendidas como primitivas o feudales— que la experiencia espectral experimentó una transformación profunda impulsada por las tecnologías que acrecentaron significativamente las dimensiones fantasmales de la imagen. Asimismo, en ese momento se extendió el dominio de este tipo de apariciones como un proceso en el que la fotografía intervino develando la vida póstuma y registrando eventos considerados como extraordinarios.

Clément Rosset (2008) en su libro *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, menciona que durante el período 1870-1930 un vasto número de personas se sintieron cautivadas por la posibilidad de registrar fotográficamente la representación de seres u objetos inmateriales. En estas circunstancias el montaje fotográfico tan viejo como la fotografía misma y tan actual como las fotografías editadas que circulan en nuestras pantallas, emergió como un procedimiento fundamental para la producción de representaciones visuales de entidades invisibles. Un ejemplo paradigmático de esta

práctica fue el caso de William Mumler (1832-1884), un grabador de joyas de Boston (Massachusetts, EE.UU.), quien en el año 1861 revela una fotografía en la que reconoció con asombro una débil figura fantasmagórica de un familiar que había fallecido poco tiempo antes, acompañando su propia imagen [Figura 1]. La fotografía se trataba de una doble exposición que fomentó estos procedimientos, los cuales rápidamente ganaron popularidad, alimentando la creencia de que la fotografía no solo podía registrar lo visible, sino también captar a los entes inmateriales. Poco tiempo más tarde, el diario Herald and Progress de filiación espiritista publicó la imagen, generando una gran notoriedad para Mumler potenciada, además, por el auge del espiritismo y las ansias de un numeroso grupo de personas que anhelaban corroborar las existencias de los espíritus de sus familiares perdidos en la Guerra de Secesión de Estados Unidos (1861-1865). En su estudio, Mumler retrató a muchos de estos familiares junto con los supuestos espectros de soldados fallecidos, aprovechando la confiada fascinación que producía en esa época visualizar la presencia de un difunto impresa en una imagen. Fue así que logró difundir sus representaciones hasta países europeos, como el Reino Unido y Francia.

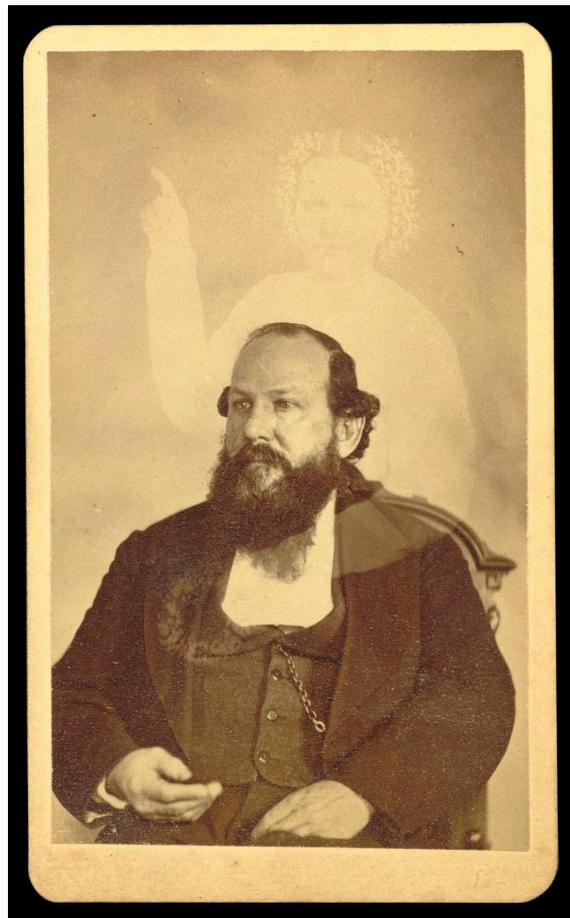


Figura 1. Registro del retrato de William Mumler (1861)

En esta deriva los fotógrafos espiritistas se convirtieron en los médium entre los seres encarnados y los seres desencarnados, y detentaban una aparente capacidad sobrenatural para convocar espíritus y plasmarlos fotográficamente. No obstante, no tardaron en surgir detractores que acusaban de fraude a este tipo de acciones que aumentaron a punto tal de crear experiencias rituales en las que los fotógrafos participaban activamente. La fotografía espiritista fue uno de los subgéneros en los que la relación entre lo fotográfico y lo fantasmal resultó notablemente protagonista, revitalizando el nexo entre la vida y la muerte, mediante la representación visual de modos de existencias que trascienden lo terrenal. De acuerdo con Rosset (2008), la fotografía servía a las personas «como una prueba material de lo bien fundado de sus fantasmas» (Rosset, 2008, p. 14), y la cámara operaba como un dispositivo que en su afán de registrar espectros insistía con volver *reales* seres y objetos haciéndolos visibles. Al punto tal, de que se tenía «por real todo aquello de lo que consigamos mostrar una fotografía, es decir, una pretendida prueba por la imagen» (Rosset, 2008, p. 16).

La idea de prueba y el acto de comprobar se repetían como nociones centrales de lo fotográfico que le otorgaron un lugar privilegiado en las sociedades modernas de la época. En este contexto, Otto Stelzer (2017) cuenta que Hippolyte Bayard, uno de los precursores de la fotografía, apelando a la fuerza de sugestión y la buena fe del público de la *todopoderosa fotografía*, confabuló una siniestra broma como una manera de ironizar acerca de sus pretenciosos poderes. Fue así que Bayard se tomó un autorretrato *post mortem* con los ojos cerrados simulando su propia muerte, y lo acompañó con un escrito para la posteridad que decía lo siguiente:

El cadáver del caballero corresponde al señor Bayard, inventor del procedimiento cuyos magníficos resultados acaban de contemplar. Ello le valió grandes honores, pero ni un sólo céntimo. El gobierno, que premió al señor Daguerre en exceso, declaró no poder hacer nada por el señor Bayard. Así que el desgraciado se ahorcó...Como pueden ustedes observar, la cara y las manos del caballero ya comienzan a corromperse. (Bayard, 1840, s. p.)

En el siglo XIX las prácticas fotográficas que desplegaron lo fantasmal, se afirmaban, fundamentalmente en, como hemos mencionado, su intención probatoria que determinaría la ontología de la fotografía y sus tensiones con lo real. Esto dió origen a lo largo del tiempo a una serie de producciones que han resignificado con diferentes recursos materiales, procedimentales y de montaje a las experiencias, presencias y temporalidades espectralmente desplazadas, que fluyen, transitan y territorializan los escenarios

geográficos contemporáneos, en un contexto cotidiano signado por la expansión digital de las imágenes.

En estos sentidos, en este capítulo nos hemos propuesto abordar a la imagen fotográfica a partir de sus modos fantasmales (Linhares Sanz & De Souza, 2019; Rosset, 2008) para reflexionar sobre lo espectral en la era de la digitalidad (Concha Lagos, 2011; Zuñiga, 2013; Martínez, 2019). Retomamos la categoría de agencias espectrales (Diéguez Caballero, 2021), en el marco de los procesos de búsqueda de personas desaparecidas forzosamente durante las democracias latinoamericanas. Para luego, indagar en cómo se ponen en acto formas de desaparecer, aparecer y desaparecer en las siguientes producciones artísticas: *Apareciendo a López en el río Ctalamochita* (2014) y *Apareciendo a López en la medianera* (2014) del fotógrafo Gabriel Orge, y *Acción colectiva Dónde está Santiago Maldonado* (2017) de M.A.F.I.A, Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs.

### **Desaparición, agencias espectrales e imágenes fotográficas desde la performatividad de la búsqueda**

*«Falta y deseo son dos posibilidades que anudan las imágenes»*

Ileana Diéguez Caballero (2021)

En el libro *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda*, la investigadora Ileana Diéguez Caballero (2021) retoma una perspectiva liminal para pensar acerca de los escenarios actuales de búsqueda de personas desaparecidas forzosamente en México. En esta oportunidad, se enfoca en las manifestaciones escénicas situadas en los umbrales de las ausencias y las presencias, y en cómo estas proponen modos posibles de agenciar lo común desde la construcción de imaginarios fantasmales. En torno a ello, repiensa la liminalidad y la *communitas* como espectralidades relacionales y situacionales, que forjan sus tramas simbólicas mediante una condición intersticial fundada en una redimensión de las coexistencias. Es decir, aquí las coexistencias ya no se tejen únicamente entre las presencias sino que suponen la conformación de comunidades más amplias que incluyen las ausencias fantasmales. Los agenciamientos espectrales están constituidos por los familiares que reclaman a las víctimas desaparecidas, y los colocan en escena encarnando, alojando y escenificándolos en experiencias performativas producidas en el marco de procesos marcados por una larga temporalidad. Los cuerpos liminales son producto de esta cohabitación entre el cuerpo aparecido y el cuerpo desaparecido que se manifiesta a través

de las presencias, y configuran otras formas de comunidad, o *communitas*, y formas de representación colectiva y política que unen lo visible y lo invisible, lo que tiene carnadura y lo que no tiene carnadura. Los familiares sostenidos por el deseo de encontrar a sus seres queridos enfatizan la falta de lo desaparecido cuando se encuentran, denuncian, marchan, exclaman, caminan, excavan, localizan, desentierran; y, a su vez, en estas experiencias performativas materializan maneras particulares de hacer cuerpo común y cuerpo fantasmagórico, cuerpo material y cuerpo inmaterial.

Desde estos sentidos nos interesa retomar particularmente los pensamientos de Diéguez Caballero (2021), sobre las dimensiones simbólicas de la imagen en los procesos de agenciamientos espectrales, que podemos reconocer mediante la implementación de representaciones fotográficas que articulan la falta y el deseo, como una estrategia común para testimoniar lo desaparecido. Este gesto testimonial ha resultado relevante desde los inicios de la fotografía para representar a los cuerpos fantasmales y en las prácticas socioestéticas (Diéguez Caballero, 2007) —principalmente en protestas, manifestaciones urbanas y otras acciones performativas— que forman parte de la reivindicación de las memorias en la búsqueda de personas desaparecidas durante las dictaduras latinoamericanas. De este modo, este tipo de acontecimientos performativos inscriben su capacidad de testimoniar plasmando modos de crear relaciones entre imagen fotográfica, cuerpo, tiempo y acto y multiplicando sus potencialidades a través de la reproductibilidad de las fotografías en distintas materialidades, formatos, escalas y soportes que se ven exponencialmente acrecentadas en tiempos de digitalidad. Todo lo anterior cobra sentido cuando comprendemos que, como nos dice Diéguez Caballero (2021): «La desaparición es una imagen en falta». Razón por lo cual expresa:

Necesitamos pensar la dimensión de la ausencia y el devenir performativo que esta falta genera. Pensar como la ausencia convoca a la búsqueda y a la imaginación para otorgar sentido a la vida. La performatividad de la falta genera irremediablemente la performatividad de la búsqueda. (Diéguez Caballero, 2021, p. 30)

En pos de pensar en la condición testimonial de las imágenes espectrales nos proponemos continuar con un trazado de prácticas artísticas que colaboran en reconocer los modos de la fotografía en su doble dimensión ficcional y documental. En el caso de la última dictadura cívico, militar y eclesiástica argentina (1976-1983) los retratos fotográficos han protagonizado los procesos de búsqueda que demandaban y exigían la aparición con vida de las víctimas del terrorismo de Estado [Figura 2] operando como una recurso de

enunciación para la representación de las corporalidades de las personas detenidas desaparecidas. Estas imágenes se han caracterizado, mayormente, por poner en escena a los rostros, ocupando un papel relevante en la construcción visual y simbólica de las protestas encabezadas por las organizaciones de Derechos Humanos, como las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo, y otras agrupaciones de familiares de personas desaparecidas. Desde el año 1977, las primeras madres «portaban sobre su cuerpo o en sus manos las fotos de sus hijos desaparecidos. Desde entonces es frecuente este recurso [...]» (Longoni & Bruzzone, 2008, p. 52).



Figura 2. Daniel García (1983). Registro de familiares de detenidos desaparecidos en Plaza de Mayo.

Para ampliar estas ideas Gustavo Buntinx (2008) resalta:

La dictadura nos dio represión y desapariciones, censura y cesuras. Su figura retórica por excelencia fue la elipsis: cuerpos eliminados sin registro para no perturbar la impasibilidad del discurso. (p. 248)

La elipsis como figura retórica constituía la omisión, o la falta en términos de Diéguez Caballero (2021), de las personas, o mejor dicho de los cuerpos, que fueron suprimidos hasta conseguir en muchos de los casos su total anulación material. Sin embargo, este proceder estatal terrorista no involucró necesariamente la eliminación de los retratos fotográficos previos al suceso de la desaparición de las víctimas, y éstos se convirtieron en

una estrategia fundamental para dar testimonio de esas existencias, así como para generar las agencias espectrales desde un imaginario visual común. La potencialidad simbólica de este tipo de imágenes se remonta a los orígenes del retrato fotográfico que se ubican en la consolidación de la fotografía en el siglo XIX, y que desarrolló su popularidad a partir de que un gran número de personas pudo tener acceso a una *existencia probada* o un *registro real de su existencia* mediante estas imágenes. El retrato en estos términos se constituyó en una representación artística, de aquellas existencias siempre finitas que inevitablemente surcan los bordes entre la memoria y el olvido. Sus formas impulsaron la construcción de un género que, según Paola Cortés Rocca (2011), se ha basado en la estandarización de un tema y en una serie de recursos particulares para producirlo, entre ellos: tipo de plano, encuadre, iluminación, foco, etc. Los desarrollos técnicos de la modernidad influenciaron la obtención de este tipo de imágenes, que se valieron de los avances necesarios para colocar a los rostros lo más nítidos posible en el primer plano del campo plástico, poniendo de relevancia una manera de acercarse a los cuerpos en la que «el rostro se vuelve un emblema de lo que se da a ver» (Cortés Rocca, 2011, p. 43), y de lo que no se da a ver.

Esta condición de emblema del rostro se ha posicionado significativamente en la conformación de las memorias sociales latinoamericanas convirtiéndose en un símbolo que no sólo reivindica las memorias de las desapariciones perpetradas por las dictaduras. Sino que también articula las estrategias artísticas como una forma de agenciamiento desarrollada para la creación de las comunidades de buscadores que han materializado sus reclamos reiterando ciertas dinámicas de acción. Entre las cuales destacamos a la exposición de los retratos de sus familiares en acontecimientos multitudinarios como una forma de interpelar al Estado, y revelar los rostros como fragmentos de los cuerpos que hacen alusión a la identidad individualizada de cada una de las víctimas en la escena pública. Buntinx (2008) con respecto a las acciones político-estéticas que realizaron las Madres de Plaza de Mayo para manifestarse dice:

[...] la de las Madres es también una estrategia simbólica que arrebató al poder el poder de sus imágenes, ocupando y recuperando los vacíos de su retórica, parasitando sus contradicciones. (p. 238)

Una muestra de esta paradoja son las fotografías carnet [Figura 3], que pertenecían a los documentos nacionales de identidad otorgados y registrados por el mismo Estado que en ese momento ejercía el terrorismo sobre su población. Ese mismo Estado desaparecedor ha sido paradójicamente el Estado identificador (Longoni & Bruzzone, 2008). Las características formales de estas fotografías carnet se tornaron en una especie de

denominador común, que aún se sostiene a lo largo del tiempo, estableciendo una estética para las visualidades de las personas desaparecidas: rostros lo más nítidos posible en primer plano sobre un fondo neutro. Por lo general, se trataban de fotografías en blanco y negro, que daban cuenta del predominio de estas tonalidades en la época de su realización y que, además, podían ser reproducidas mayormente en esos tonos en formatos más económicos. También, las fotografías del álbum familiar, reservadas para el ámbito privado, fueron sacadas a la escena pública conformando el repertorio de imágenes que acompañaron los reclamos. Así, cuanto más retratos aparecían en los espacios públicos, más evidentes se volvían las numerosas desapariciones provocadas por la gran magnitud de un plan de terrorismo sistemático.



Figura 3. Registro de fotos carnet de personas detenidas desaparecidas en Plaza de Mayo.

Fuente: <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=280>

Los retratos comenzaron a circular en distintos ámbitos, entre ellos las plazas, las calles y los medios gráficos. En los medios gráficos las familias publicaban avisos que incluían diferentes producciones evocando las ausencias provocadas por las dictaduras:

Fotos domésticas, poemas y alusiones al cumpleaños de los ausentes sirven para resaltar el momento en que fueron violentamente retirados de nuestra cercanía, pero nunca de nuestras vidas. La reivindicación de la memoria es aquí también la presentificación del hecho. Su puesta en actualidad, la actualidad pura y absoluta del rito. (Buntinx, 2008, p. 245)

Estas representaciones fotográficas se convirtieron en imágenes emblemáticas que las comunidades espectrales han insistido en mostrar, debido a que testimonian y comprueban las existencias, con un propósito de denuncia que se ha expandido hacia otros países latinoamericanos como: Brasil, Uruguay, Paraguay y Chile, y que también vivieron etapas de contextos dictatoriales. Este tipo de imágenes han sido parte de estos ritos de la memoria, valiéndose, también, de la reproducción técnica que le permite multiplicar las fotografías de una manera más accesible para las personas. A diferencia de una pintura o cualquier otro tipo de producción artística de carácter original y único. De esta forma, los retratos, y sus copias, fueron adquiriendo diversas materialidades, soportes, formatos y circulaciones, entre ellos podemos enumerar afiches, carteles, remeras, pañuelos, banderas, panfletos que en la mayoría de las ocasiones eran portados sobre los cuerpos de los familiares de las personas que buscan, o las comunidades espectrales, instalando a lo largo del tiempo un imaginario visual de la desaparición.

Cabe mencionar que en el marco de las reivindicaciones por la memoria, la fotografía también fue parte de propuestas artísticas que excedían lo meramente fotográfico, y que fueron impulsadas por artistas y colectivos de artistas, así como por organizaciones de Derechos Humanos. Entre ellas, queremos hacer mención especial a la experiencia artístico-política denominada *El siluetazo* (1983), y al registro fotográfico de la misma desarrollado por el fotógrafo argentino Eduardo Gil [Figura 4, 5 y 6], como un antecedente insoslayable que resulta válido para evidenciar un trazado de continuidades y discontinuidades en este tipo de producciones, en el cual nos proponemos más adelante inscribir a otras posibles configuraciones de lo espectral contemporáneas.

Por un lado, *El siluetazo* ha sido señalado como uno de los acontecimientos artísticos más recordados en la historia del arte local, y fue estudiado de manera exhaustiva en el libro *El Siluetazo*, compilado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008). La acción se produjo en el marco de una transición política liderada por el presidente Raúl Alfonsín que asumió el cargo el 10 de diciembre del año 1983, marcando el inicio de una nueva etapa democrática en Argentina después de la última dictadura. *El siluetazo* fue creado por un proyecto del grupo de artistas Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores, e involucró la participación de otras organizaciones afines de Derechos Humanos, y de un conjunto de personas que se acercaron para intervenir en la realización de las siluetas. Si bien hubo antecedentes previos, la primera de las tres jornadas de esta experiencia fue el 21 de septiembre del año 1983 en la III Marcha de la Resistencia organizada por las Madres de Plaza de Mayo, aún en el contexto de la dictadura. Longoni y Bruzzone (2008), dan cuenta de que el proceso de la acción implicó el desarrollo de ideas y reformulaciones sobre las

primeras intenciones que consistían en la producción de las siluetas personalizadas, esto significa con información y rasgos visuales de las víctimas. Ésta propuesta fue descartada, porque las Madres adujeron que las listas de desapariciones en ese momento se encontraban incompletas. Por esta razón, se decidió que todas las siluetas fueran iguales. No obstante, durante la experiencia colectiva llevada a cabo en Plaza de Mayo (Buenos Aires, Argentina), los participantes fueron agregando consignas, nombres, fechas que aludían a la información omitida inicialmente. Finalmente, la primera jornada de *El siluetazo* consistió en la producción colaborativa de una serie de siluetas de figuras humanas en escala real, en diferentes papeles, que luego fueron pegadas sobre las paredes de los espacios públicos de la ciudad.

En este marco consideramos que las siluetas sin un cuerpo, y por lo tanto sin un rostro, reconocible fueron elaboradas a partir de un hacer performativo espectral, en el cual las personas presentes colocaban sus cuerpos sobre los papeles en el piso, mientras otras personas delineaban el contorno de las figuras, configurando un hacer común. Las tramas espectrales aquí se tejen redibujando la corporalidad desaparecida a través de sus contornos, sus bordes y sus límites, y generando una forma vacía que evoca una figura humana. «La silueta se convierte de este modo en la huella de dos cuerpos ausentes» (Longoni & Bruzzone, 2008, p. 32). La forma de la persona desaparecida y la forma de la persona que presta su cuerpo como modelo para esbozar la huella de una aparición, que paradójicamente constituye otro cuerpo ausente, que se revela nuevamente como una representación indeterminada intentando capturar con líneas lo que no está, o siempre va a estar de otro modo. Inmaterial, quizás.

Esta práctica que da forma a una silueta o una representación del vacío podemos concebirla como un *gesto espectral*, debido a que se crea en la medida que se otorga materialidad a la aparición de un trazado de lo fantasmal. Mediante esta acción podemos afirmar que los espectros obtienen una corporalidad relacional porque en este caso emergen a través de una red de personas, que operan mediando con sus propios cuerpos en la construcción de imágenes de la desaparición, frente a la falta que ello supone. Aparición y desaparición se conjugan como dos caras de la misma moneda. Vale destacar que aquí la falta es concebida desde el punto de vista de Eduardo Grüner (2008) que, si bien no difiere sustancialmente con lo que venimos planteando, establece una aclaración fundamental que remite a que dichas prácticas en torno a la falta refieren a:

[...] intentos de representación de lo *desaparecido*: es decir, no simplemente lo ausente —puesto que, por definición, *toda* representación lo es de un objeto ausente—, sino de lo intencionalmente *ausentado*, lo hecho desaparecer. (p. 31)



Figura 4. Eduardo Gil (1983). *Siluetas y canas*. De la serie *El siluetazo*. Fotografía analógica.

Por otro lado, las fotografías de *El siluetazo* se tratan de imágenes analógicas, en blanco y negro, que constituyen una nueva configuración de lo fantasmal a partir de sus registros en el espacio público. Estas fotografías del acontecimiento exponen principalmente el entretejido, la superposición y la repetición de las corporalidades liminales en el mismo acto en el que se conforma la experiencia. Las representaciones reconstruyen performativamente aquella trama espectral de la que habla Diéguez Caballero (2007), y también son producidas por el encuentro entre las presencias y las ausencias de las siluetas fantasmales que se replican entre las personas que participan en la acción. Y un montón de piernas que, también, son fragmentos corporales de otras presencias. El punto de vista cenital en dos de las fotografías [Figura 4 y 5] destaca los pisos cubiertos por los papeles con las siluetas yacentes. Estas siluetas delineadas en posición horizontal, cuál paradójal escena de un crimen según Grüner (2008), conviven con una persona junto a un niño que componen el centro del campo visual, en la que pintan conjuntamente una de las representaciones. Mientras otro niño observa de forma directa lo que hacen. Un hombre con

sus rodillas sobre el piso y parte de su cuerpo sobre una de las siluetas, también parece estar en acción con algunas pinturas, pinceles y cintas a su alrededor.



Figura 5. Eduardo Gil (1983). *Siluetas y canas*. De la serie *El siluetazo*. Fotografía analógica.

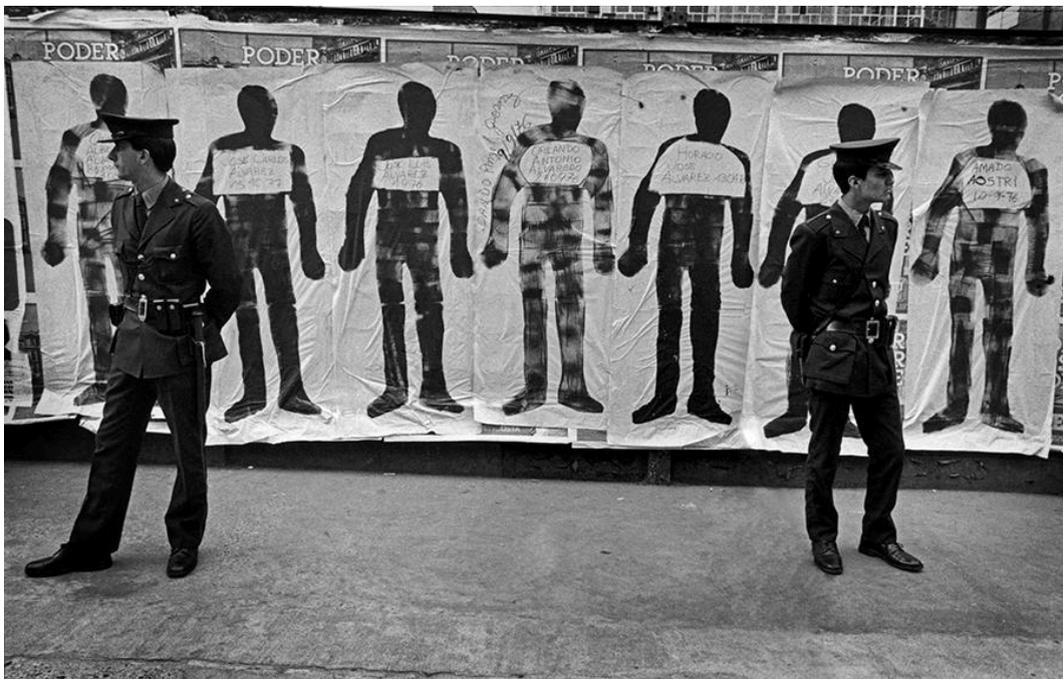


Figura 6. Eduardo Gil (1983). *Siluetas y canas*. De la serie *El siluetazo*. Fotografía analógica.

En otra de las fotografías [Figura 6], se nos propone una escena diferente con un plano frontal que expone nuevamente la superposición de las corporalidades presentes y ausentes, pero esta vez escenificadas por dos policías que tienen detrás un muro con las pegatinas de las siluetas de modo vertical con la palabra *poder* de fondo. El espacio público se escenifica nuevamente como ese ámbito habitado por *comunidades* heterogéneas y que aporta información visual para la reconstrucción de los sentidos de la imagen. Las siluetas en el fondo parecieran configurar esa *forma que nos mira* de frente, de la que nos habla Grüner (2008), mientras los policías observan hacia los laterales, y no nos miran porque parecieran no querer hacerlo. Por lo tanto, avanzan con sus ojos sobre el fuera de campo de la representación, como si desearán escapar del plano hacia un afuera de las imágenes, que afecta los elementos del interior de la representación colocándolos en un contexto de tensión que se vivía por el advenimiento de la democracia.

En estas fotografías las agencias espectrales son mostradas a plena luz del día dando cuenta de que los fantasmas no sólo habitan la nocturnidad. Aparecen de día como una manifestación espectral en el espacio público por lo que preguntamos: ¿Los fantasmas también están entre las personas de día? ¿O acaso son todos fantasmas? En todas las imágenes no se logran evidenciar claramente los rostros de las personas, esto acentúa una paradójica desidentificación porque igualmente podemos reconocer en las siluetas fantasmales una evocación humana, que insiste en aparecer desde su indeterminación. Estas siluetas son registradas de manera tal que colman, por cantidad [Figura 4 y 6] o por su lugar central en el espacio plástico [Figura 5], las escenas ficcionales que reconstituyen a la experiencia efímera. De acuerdo con lo cual podemos decir, dando cita a los aportes teóricos de Diéguez Caballero (2021), que en estas fotografías de *El siluetazo* que testimonian el acontecimiento no hay solamente un deseo de mostrar lo ocurrido. Muy por el contrario, pareciera que en estas imágenes persiste la necesidad de resaltar lo omitido. Esto no se realiza simplemente haciendo aparecer los cuerpos y la condición ilusoria que suponen las formas, sino realizando encuadres que colocan en evidencia el contraste entre la carnadura de algunos de los cuerpos y el vacío de las siluetas.

Los registros de estas corporalidades liminales ponen en acto una memoria que discute la objetividad de los registros comprendidos como mero documento, al colocar en evidencia que: «El gesto figurativo por ausencia es un gesto de imaginación memorística» (Diéguez Caballero, 2021, p. 22). Aquí los fantasmas retornan como un montaje que opera ficcionalmente representando estratos corporales vacíos que habilitan un espacio para interrogar: ¿Qué es lo que falta allí? ¿Por qué no hay rasgos en las caras y los cuerpos de las siluetas? Las fotografías producen entonces sus formas simbólicas mediante imágenes

que se sitúan entre los bordes de la aparición y los bordes de la desaparición, desde ese intersticio se destaca lo omitido con un conjunto de operaciones artísticas que configuran unos cuerpos relacionales. Es decir, podemos acceder a los rasgos de las personas desaparecidas cuando vinculamos imaginariamente los cuerpos presentes y los cuerpos ausentes, y asociamos que las siluetas poseen contornos tan humanos como los de las personas que están dibujando.

### **Fantasmas y fantasmagorías: Un recorrido por aspectos teóricos en torno a la fotografía entre lo real y lo virtual**

En este apartado nos proponemos centrarnos en los fantasmas ampliando las nociones teóricas que venimos desarrollando desde los aportes de Linhares Sanz y De Souza (2019) y Rosset (2008) acerca del carácter fantasmal de las imágenes. Según la autoras esta condición aparece:

[...] cuando su presencia se manifiesta en la indeterminación, en un cuerpo que no está exactamente presente, “en un estar ahí” de un ausente que ocurre con la singularidad efímera de una aparición. (Linhares Sanz & De Souza, 2019, s. p.)

Las entidades espectrales consolidaron su popularidad en la modernidad a partir del surgimiento de maneras inéditas de narrar la historia, de tecnologías novedosas para la época y transformaciones en las maneras de vivenciar el tiempo. En este proceso las cámaras fotográficas modernas desempeñaron un lugar relevante, debido a que estos desarrollos tecnológicos pretendían capturar lo que se escapaba a la mirada, como en el caso de la fotografía espiritista, y que continuó con algunas repercusiones temáticas y técnicas distintas en cada momento histórico, como pudimos ver en los registros fotográficos de Eduardo Gil que incluye el espacio público en sus representaciones. Desde esta perspectiva, Linhares Sanz y De Souza (2019) destacan que en la contemporaneidad la experiencia fotográfica adquirió aspectos fantasmales diferentes de los que asombraron a los fotógrafos modernos, en torno a lo cual expresan:

Se trata de un cambio significativo en la relación entre virtualidad e imagen, algo que hoy parece operar menos en cada fotografía, en la singularidad y materialidad de cada foto, pero que transforma la propia experiencia fotográfica —fluida y mutable— en una imagen ambigua de aquello que persiste y, de manera simultánea, desaparece (como los fantasmas). (s. p.)

Sobre ello no parece pertinente plantear: ¿Cómo se manifiesta la existencia paradójica de lo fantasmal —entre aquello que persiste y desaparece— en las prácticas fotográficas contemporáneas? Para continuar pensando sobre esta cuestión, nos proponemos ampliar las ideas sobre lo espectral desde la categoría de fantasmagorías desarrollada por Rosset (2008), la cual nos interesa retomar a partir del artículo *Definir un fantasma. Lo real en Óscar Muñoz* desarrollado por Leticia Barbeito Andrés (2018). En este escrito, la autora reflexiona sobre las obras *Narcisos secos* (1999) y *Narcisos* (1995-2011) [Figura 7] del artista colombiano Óscar Muñoz, explorando cómo los aspectos visuales y simbólicos ponen en jaque a la materialidad del soporte fotográfico, desde la producción de imágenes fantasmagóricas. De esta manera, comprende que se complejiza la fotografía en su relación con lo real, así como la noción de lo real en sí misma.



Figura 7. Óscar Muñoz, *Narcisos* (1995-2011). Registro fotográfico.

El artista apela al mito griego de Narciso, un ser enamorado de su imagen que se obstina en apreciar su propia representación, y que sigue esa imagen sobre sí mismo que le devuelven los espejismos de lo real en el agua. Dicho de otra manera, podríamos decir que Narciso ha sido un fiel seguidor de la *fantasía óptica del sujeto* (Lepecki, 2001, p. 3),

persiguiendo recurrentemente los reflejos fugaces de la belleza que encuentra en su autorepresentación, en su imagen autocontenida. Lo que hace Muñoz es imprimir seriadamente retratos fotográficos de su propia imagen que se desvanecen como fantasmagorías sobre el agua, con un procedimiento como la serigrafía, y con materiales y soportes poco habituales para la técnica implementada, como grafito y agua. En palabras del artista: «*Los Narcisos invierten paradójicamente la idea del retrato como un medio de eternizar un instante irrepetible a una continua transformación en el tiempo*». Sobre ello, Barbeito Andrés (2018) agrega: «Con esa repetición dinámica de los personajes que se reconocen y que después se convierten en otras formas, se satura lo real o quizás se demuestra lo inabordable del concepto. [...] Nada más ilusorio que un autorretrato que muta, se disipa o se evapora» (s. p.)

Esta producción revierte desde sus estrategias procedimentales las lógicas del retrato fotográfico corriéndose de la búsqueda insistente por perpetuar representaciones que ha caracterizado a la historia de la fotografía, y en su lugar apuesta a una disolución permanente de la imagen, del rostro, de lo real. De este modo, coloca en evidencia la condición fantasmagórica del tiempo que transcurre irrepetiblemente y que la fotografía finalmente nunca puede atrapar del todo. Esta disolución permanente también viene a revelar un continuo desvanecimiento de los límites del rostro, o del cuerpo, que tampoco pretende eternizar. Ni la imagen fotográfica, ni el rostro aquí son perpetuos. Ambos son fugaces y transitan un estado de disipación que se acentúa con el transcurso del tiempo. En este caso pareciera que las fantasmagorías se constituyen más en su desaparición, que en su aparición, porque los procedimientos que se aplican están pensados para lograr evidenciar el desvanecimiento de la imagen, y secuenciar un loop constante entre ambas acciones: aparecer y desaparecer. Por el contrario, los retratos fotográficos utilizados en las protestas que reivindican a la memoria y los Derechos Humanos son una estrategia de enunciación que busca constantemente establecer procedimientos para inscribir la aparición de las imágenes de los desaparecidos en el espacio público. Se apela a resaltar las imágenes, no a desvanecerlas, a multiplicarlas, no a disolverlas, como si esa insistencia pudiese instalar un testimonio acabado de lo real. Es decir, se persigue mostrar una prueba material que busca perpetuar la existencia —inmaterial— de las víctimas y el reclamo mediante la exposición de las visualidades de sus seres queridos en las protestas, en las movilizaciones, en los medios periodísticos. Sin embargo, estos retratos no hacen más que colocar en evidencia que se tratan de fantasmagorías que también se disipan en el umbral de lo real (Rosset, 2008). Porque lo que percibimos en las imágenes es el doble de lo real (Rosset, 2008) que ilusoriamente escenifica las representaciones de los cuerpos omitidos. Como los espejismos en el agua en los cuales Narciso creía ver su figura real, definida y

contenida por la representación ficticia que miraban incansablemente sus ojos. Lo real entonces: «quizás sea la suma de las apariencias, de las imágenes y de los fantasmas que falazmente sugieren su existencia» (Rosset, 2008, p. 68). Es decir, estas fotografías insinúan desde sus formas las existencias, más no pueden representarlas miméticamente, lo cual no les restringe su carácter testimonial sólo lo relativiza a la luz de la condición inabarcable de lo real.

La fotografía y lo real en el contexto de las transformaciones tecnológicas actuales supone un escenario diversificado de prácticas que multiplicaron a *los dobles de lo real* incontablemente. Las fantasmagorías se replican como manifestaciones que predominantemente acontecen, fluyen y se expanden cada vez más rápidamente en el ámbito digital. El mundo de las pantallas ha reforzado la configuración de un régimen de visibilidad que experimentó la transición de lo fotográfico hacia lo digital e introdujo un ámbito complejo que ha vuelto a redefinir las configuraciones posibles de lo espectral. Así como de las fotografías en sí mismas desde la construcción de nuevos imaginarios, procedimientos y circulaciones que operan habitualmente entre lo real y lo virtual. Margarita Martínez (2019) sobre el lugar que ocupan las imágenes en la aparente división entre el espacio real y el espacio virtual afirma que las «imágenes, hoy, están en redes de modo tal que no podemos decir que la virtualidad sea un real rebajado» (pág. 99). Dado que:

Nuestra subjetividad, nuestra personalidad, parece derramarse más allá de las fronteras de eso que denominamos piel, y fluir, vía estos aparatos, hacia otros espacios mientras seguimos estando en este. (Martínez, 2019, p. 94)

Para comprender mejor estos aspectos nos proponemos indagar brevemente sobre dos puntos a los fines de esbozar un contexto para las prácticas fotográficas digitales que nos permitan seguir indagando qué hacen las imágenes espectrales: la transición de la fotografía analógica a la fotografía digital, y las nuevas programaciones y la performatividad de los registros.

En primer lugar, nos situamos en un panorama general acerca de las particularidades de la fotografía digital como producto de un cambio paradigmático en la modificación del soporte: el paso de uno material, fundado en un sustrato fotosensible compuesto por sales de plata, hacia un formato numérico-binario, conformado por datos digitales. José Pablo Concha Lagos (2011) estudia esta transformación como el proceso de desmaterialización de la imagen fotográfica que asocia con que:

El despliegue del ser humano en el mundo ya no se produce en la materialidad del mismo mundo, sino en su pura virtualidad. La imagen técnica, que aquí entenderemos como postfotografía, ya no cumple con la función de su antecesora. (Concha Lagos, 2011, s. p.)

A lo cual agrega:

Si la imagen análoga puede ser entendida como la representación visual del pensamiento fuerte (siguiendo a Vattimo), la imagen técnica contemporánea es la representación radical del predominio técnico de la configuración del mundo. (Concha Lagos, 2011, s. p.)

Siguiendo con estas ideas, el autor nos ofrece una perspectiva que se sustenta en un análisis retroalimentado sobre la reflexión entre la fotografía analógica y la fotografía digital. Plantea que ambas son imágenes técnicas fijas con una base común en la codificación simbólica. En los dos casos, el proceso fotográfico se activa cuando los rayos luminosos atraviesan el sistema óptico del aparato y llegan al dispositivo sensible que captura la información visual. Sin embargo, la distinción central radica en la naturaleza de esa información: mientras que en la fotografía analógica la información luminosa se registra de manera indicial, es decir, como una huella directa e inmediata de la luz sobre un soporte fotosensible, en la fotografía digital la luz que incide sobre el plano sensible se convierte en un código distinto, en datos binarios. Esto significa que en el caso de la fotografía digital, no existe una huella tangible de la luz, sino que la información se convierte en una representación codificada que requiere un proceso de decodificación altamente complejo. La luz que impacta en el sensor digital se traduce en un conjunto de números binarios que no son directamente accesibles a nuestra percepción. «No hay huella, sino código», asevera Concha Lagos (2011). Entonces, a diferencia de la imagen analógica que podemos interpretar de manera casi inmediata por su conexión indicial con la realidad a través de la huella fotográfica, la información digital necesita un sistema específico para ser traducida y comprensible para nosotros: el software. Este software es el encargado de codificar los datos binarios y convertirlos en una representación icónica, una imagen visualmente reconocible para el público.

De esta manera, según Concha Lagos (2011), la fotografía digital se aleja de la noción de huella física para abrazar un sistema de codificación singular que depende de la capacidad de procesamiento de ciertas tecnologías específicas. Lo que cambia no es solo el proceso técnico de la creación fotográfica, sino también la manera en que se decodifica la imagen

misma. Por su parte, Rodrigo Zuñiga (2013) amplifica este análisis cuando dice que esto lejos está de significar el fin de la fotografía, lo que hace es enfrentarnos a otros devenires de lo fotográfico exaltados por el surgimiento de otras programaciones digitales. Este punto nos resulta fundamental, ya que señala que estas programaciones son producidas por la convivencia de lo indicial y lo no-indicial, que no es lo mismo que lo analógico y lo digital, lo cual establece una diferencia en relación con lo propuesto por Concha Lagos (2011). Mientras Concha Lagos (2011) afirma que la fotografía digital elimina todo residuo indicial, Zuñiga (2013) pone de relieve que este nuevo orden fotográfico se aloja entre estas dos lógicas de las imágenes fotográficas. Es decir, la fotografía actual no implica el reemplazo de una por la otra. En estos sentidos, las transformaciones impulsadas por el tratamiento digital de las imágenes nos abren un conjunto de interrogantes acerca de las posibles implicaciones de las fotografías en torno a la digitalidad, que aluden no sólo a los modos de configurar las imágenes ficcionales, sino también a la supervivencia de los alcances testimoniales y documentales de lo fotográfico en el contexto de una inédita performatividad digital (Zuñiga, 2013) que destacamos en las prácticas fotográficas.

En segundo lugar, nos proponemos indagar en las mencionadas modificaciones en la performatividad de las imágenes surgidas a partir de las particularidades de la fotografía digital. En lugar de hablar de una era de la desmaterialización fotográfica (Concha Lagos, 2011), Zuñiga (2013) conceptualiza sobre el actual contexto de las imágenes fotográficas bajo la categoría de extensión fotográfica, y con respecto a ello expresa:

Dada nuestra calidad de performers, de usuarios y de agentes de una fotografía «aumentada» por la matriz digital, que toca hoy en día prácticamente todos los aspectos de nuestra vida, nos hemos constituido, en definitiva, en habitantes de una nueva *extensión fotográfica*. (Zuñiga, 2013, p. 7)

Como mencionamos anteriormente, Zuñiga (2013) indaga en las programaciones de lo fotográfico comprendidas como las «formas derivadas, declinaciones, que actualizan el campo fotográfico» (Zuñiga, 2013, p. 80), y que consisten en un conjunto de procedimientos que trascienden la hegemonía de la huella como símbolo de una época, pero no la eliminan totalmente. Este posicionamiento afirma la perspectiva de esta investigación que aborda la imagen fotográfica desde una doble dimensión ficcional y documental abonando un nuevo horizonte relacionado con la ejecución de otras programaciones. Estas se tratan de distintas prácticas entre las cuales se encuentran: los retoques digitales de imágenes análogas, la implementación de formatos videográficos, aplicaciones de viejas técnicas en círculos especializados, y la difusión de registros performativos puestos en línea, entre tantos otros. Lo que nos ofrecen es un ámbito de complejas reconfiguraciones visuales estableciendo

dinámicas particulares, que no solo condicionan las formas de producción, sino también las de visualización, recepción y circulación, y que nos obligan a revisar la potencia fotográfica en el contexto actual. En relación con ello Zuñiga (2013) reflexiona sobre:

[...] lo fotográfico: del pasaje (de la transición—y—ruptura) entre lo analógico y lo digital y de la manera como nos vemos obligados a repensar la potencia fotográfica propiamente tal, una vez que ella parece determinar —en la época de las conectividades e intercambios de imágenes a escala global— dinámicas y procesos de subjetivación que hasta hace pocas décadas no hubiéramos siquiera imaginado. (Zuñiga, 2013, p. 8)

Para profundizar sobre esta cuestión, en una de sus reflexiones toma como uno de los casos de análisis a los registros televisivos vinculados con el popular suceso del rescate de los treinta y tres mineros atrapados en la mina San José en Chile, para mostrarnos la paradoja contemporánea a la que se enfrenta el concepto de performatividad. Esta complejidad radica en que los cuerpos se presentan performatizados por los registros, y no al revés, de manera tal que es el registro fotográfico el que constituye los cuerpos televisivos de los mineros, que han sido gramaticalizados por la misma televisión. En relación con esto, Zuñiga (2013) nos dice:

[...] las más diversas economías performativas de registro co-accionan, co-participan, en la recuperación y en la reaparición de los cuerpos, como si estos fueran las huellas, los efectos, de tales gramáticas inscriptivas. (Zuñiga, 2013, p. 25)

De este modo, el autor intenta explicarnos que la acción performática parece depender cada vez más de las tecnologías y los dispositivos que la registran, y cada vez menos de las corporalidades registradas. Tal es así que se inscribe: «un devenir de la performatividad por fuera del cuerpo performático: esto es, de un devenir performático del registro» (Zuñiga, 2013, p. 21). Los registros crean las condiciones de posibilidad para la aparición de los cuerpos, no al revés, y en este accionar se ponen de manifiesto las operaciones que develan los engranajes del dispositivo fotográfico en su capacidad para construir lo real. Este enfoque nos sitúa en un escenario en el que nos proponemos ponderar la performatividad digital desde los registros, y que nos obliga a despejar teóricamente la dicotomía entre el espacio de lo real y el espacio de lo virtual. En consonancia con estos lineamientos, Martínez (2019) realiza un aporte que nos interesa destacar cuando propone que estas innovaciones son máquinas que abren *terceros estados* generados por la tecnología, y que permiten trascender la dicotomía entre el espacio real y el espacio virtual. Dado que:

Nuestra subjetividad, nuestra personalidad, parece derramarse más allá de las fronteras de eso que denominamos piel, y fluir, vía estos aparatos, hacia otros espacios mientras seguimos estando en este. (Martínez, 2019, p. 94)

Esta noción de *terceros estados* nos posibilita relativizar la concepción tradicional del espacio real, que ha estado históricamente anclada y circunscripta a los cuerpos materiales. Es decir, a la noción de cuerpo moderno-colonial determinada por los bordes de la piel. Y frente a la cual, el espacio virtual se presentaba como un ámbito asociado con la mera representación, respondiendo a un conjunto de prejuicios que provienen del imaginario occidental. En cuanto a esto Martínez (2019) expresa:

Hubo tiempos arcaicos en Occidente en los que no existía una división tan clara entre representar como proceso de mimesis (copia) y *re-presentar* como *volver a traer la presencia*. Cuando la representación vuelve a traer la presencia, es decir, *hace presente lo ausente* entonces tambalea el orden de lo real que, desgajado, interconecta dejando brechas (o grietas). (p. 101)

Es precisamente desde estas grietas que exploramos las visualidades de las imágenes fotográficas que redoblan sus poéticas *volviendo a traer las presencias y las ausencias* mediante sus inscripciones digitales en las pantallas que se han convertido en las superficies que multiplican a los fantasmas contemporáneos. Y que han ampliado a través de las nuevas programaciones sus posibilidades para ser: registrados, editados, proyectados, difundidos, instalados, intervenidos y archivados, extendiendo sus alcances hacia nuevos territorios para lo fotográfico.

### **Escenificaciones fantasmales de la memoria: Formas de desaparecer, aparecer, desaparecer en la contemporaneidad**

A lo largo de este capítulo delineamos una breve selección de distintas experiencias centrándonos en el aspecto fotográfico, y en cómo se han puesto en acto modos particulares que insisten en hacer aparecer lo fantasmal. De este modo, identificamos como se han creado representaciones que documentan y ficcionan las escenas espectrales colocando en el centro de sus campos visuales a las corporalidades, y constituyendo agencias a partir de la convivencia entre las presencias y las ausencias en un tiempo y espacio fotográfico común. La fotografía espiritista de William Mumler operó con recursos procedimentales analógicos para representar espíritus mediante imágenes realizadas en

estudios privados, y en las que buscaba evidenciar la coexistencia entre las personas y los espectros de los familiares fallecidos. En los registros analógicos de Eduardo Gil de *El siluetazo* se destaca la experiencia colectiva, también, por medio de un encuadre que escenifica las corporalidades de los participantes de la propuesta y las siluetas fantasmales de las víctimas del terrorismo de Estado en el espacio público. Continuando con los sentidos planteados por estas prácticas, nos interesa reflexionar sobre las acciones performáticas contemporáneas denominadas: *Apareciendo a López en el río Ctalamochita* (2014) y *Apareciendo a López en la medianera* (2014) del artista cordobés Gabriel Orge, y *Acción colectiva Dónde está Santiago Maldonado* (2017) del colectivo fotográfico argentino M.A.F.I.A. Estas acciones crean acontecimientos efímeros que se valen de los retratos fotográficos de personas desaparecidas para proyectarlos en otros escenarios posibles redimensionando las agencias espectrales mediante una diversificación digital en la producción, recepción y circulación de las imágenes.

### **I. Desaparecer, aparecer, desaparecer en un retrato**

En las primeras escenas del documental *Todxs somos López. Donde empieza la vida y termina la muerte* (Tabarrozzi & Alessandro, 2018) vemos un ambiente urbano en el que se presenta una fila de taxis blancos con inscripciones y números de letras en color verde, naranja y negro. Desde el interior de uno de los autos un taxista habla sobre dónde está López, y dice: «*O está muerto, o la está pasando bien. Una de las dos, no sé, no sé qué decirte. Desapareció así nomás. Los hijos ni se calientan. Porque el hijo nada. El hijo nada, la verdad*». Unos minutos después en un plano contrapicado se ve a Rubén López, hijo de Jorge Julio López, subiendo una vez más las escaleras del Palacio Municipal de la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina), como parte del derrotero judicial de una de las tantas familias que junto con otras personas, o communitas espectrales en palabras de Diéguez Caballero (2021), *apenas* busca. La desaparición de López fue un suceso político y social que colocó en escena un proceso de búsqueda que ha generado manifestaciones, marchas y vigiliadas, así como un sin fin de acciones artísticas que primeramente se realizaban todos los 18 de cada mes. Hasta que esa dinámica fue modificada y se estableció producir una serie de actos e intervenciones anualmente cada 18 de septiembre. De modo tal, que su imagen está impresa, pintada, dibujada, fotocopiada, ploteada, digitalizada, en menor o mayor escala, en afiches, stencils, grafitis, murales, pancartas, volantes, banderas, parches, sobre paredes, pisos, escaleras. En prácticas performáticas, de danza, teatrales, audiovisuales, plataformas web, y hasta juegos online en redes sociales como los

desarrollados por LULI, que estudia en profundidad la investigadora Magdalena Pérez Balbi (2019).

La pregunta que resuena como un eco cada vez que se habla sobre López es: ¿Es posible desaparecer dos veces? A la cual agregamos: ¿Y aparecer? Parafraseando a Georges Didi-Huberman (1998): «Solo aparece lo que antes fue capaz de ocultarse», en el caso de López la primera vez que desapareció forzosamente fue en octubre de 1976 hasta junio de 1979 durante la dictadura argentina pasando por diferentes centros clandestinos de detención. Volvió a ser desaparecido por segunda vez, el 18 de septiembre del año 2006 en pleno gobierno democrático bajo la presidencia de Néstor Kirchner. Tenía 77 años de edad y había comparecido en los Juicios por la Verdad. El 28 de junio había brindado un testimonio histórico que involucró en delitos de lesa humanidad al represor Miguel Etchecolatz, ex Jefe de Policía de la Provincia de Buenos Aires, debido a que lo identificó entre sus torturadores. La declaración de López fue clave para que la justicia le otorgara una condena a Etchecolatz a prisión perpetua, por homicidio calificado, privación ilegítima de la libertad, y aplicación de tormentos de 14 personas, que cumplió hasta su muerte en el año 2022. El 18 de septiembre del año 2006, día previo a que se diera a conocer esta sentencia de prisión perpetua, el viejo López, víctima y testigo, desapareció por última vez. Desde ese momento, sus familiares, organizaciones de Derechos Humanos y otras personas, iniciaron el proceso de búsqueda en el cual sus retratos fotográficos comenzaron a circular como parte de un reclamo colectivo que exigía su aparición con vida, así como juicio y castigo a los culpables.

En sus retratos de mayor circulación podemos ver a López con su característica boina azul y campera de polar en color bordó. López sin su boina declarando en el juicio. López con su dedo índice levantado mientras recorría un centro de detención clandestino. López despojado en un primer plano de su rostro con los ojos cerrados, y con los ojos abiertos mirando a la cámara. Estas últimas fotografías [Figura 8 y 9] fueron realizadas por la fotógrafa argentina Helen Zout, y se convirtieron en parte de las imágenes emblemáticas que se difundieron por diversos medios. Se tratan de dos tomas en blanco y negro que muestran: un rostro más nítido con los ojos abiertos, y un rostro un tanto borroso con los ojos cerrados sobre un fondo neutro, que parecen no querer mirar o miran hacia adentro. Al igual que los retratos de las personas desaparecidas forzosamente durante la última dictadura argentina que abordamos en uno de los apartados anteriores, esta imagen de López trae al presente una representación que da cuenta de su existencia previa a su desaparición, y opera como un testimonio, en tanto y en cuanto: «Testimoniar puede ser enunciar, imaginar, invocar un cuerpo y un lugar» (Diéguez Caballero, 2021, p. 13).

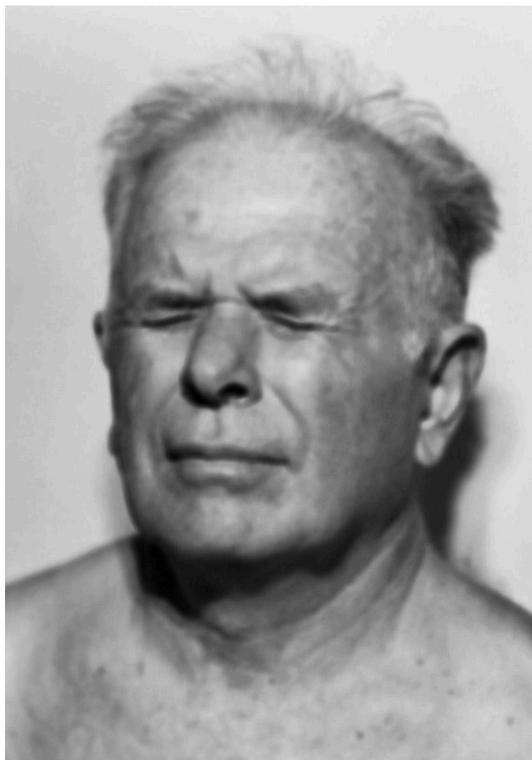
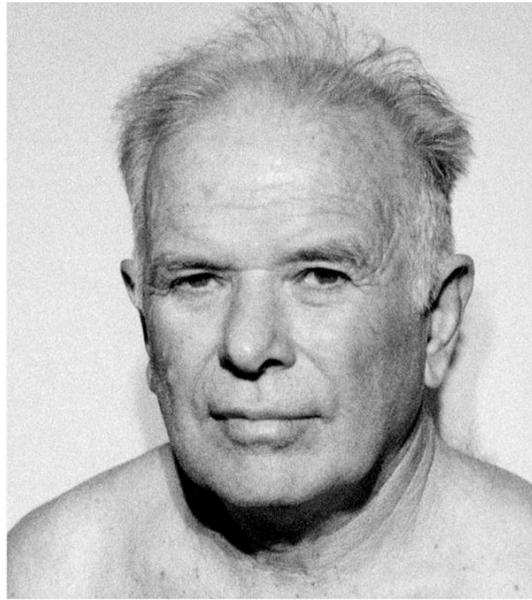


Figura 8 y 9. Helen Zout (2000-2006). De la serie *Huellas de Desapariciones durante la última Dictadura Militar en Argentina 1976-1983*.

La evocación de un cuerpo desaparecido también se produce en el retrato fotográfico que se difundió en el proceso de búsqueda de Santiago Maldonado. La imagen se trata de una

*selfie* [Figura 10] que se trata de un modo habitual de autorretratarse digitalmente en la contemporaneidad, que por lo general tiene como objetivo ser *posteada* —o publicada— en redes sociales. Esta fotografía fue encontrada en su teléfono celular, y fue tomada por él mismo días antes de su desaparición (Mazzuchini, 2021). Si bien la representación original es un plano medio corto, en la que se destaca la mirada frontal, potente y directa, a medida que fue rotando en las redes sociales sufrió distintos procedimientos de edición anónimos: por un lado, los tonos fueron convertidos a blanco y negro. Por otro lado, se recortó el encuadre al punto tal que su rostro [Figura 11] abarca casi todo el campo visual, constituyendo aquellos posibles digitales a los cuales hace mención Zuñiga (2013).



Figura 10. Autorretrato de Santiago Maldonado (2017)



Figura 11. Autorretrato de Santiago Maldonado recortado y en blanco y negro (2017).

Maldonado era un joven de 28 años que desapareció el 1 de agosto del año 2017 también en el marco del gobierno democrático del ex presidente Mauricio Macri, y tras haber participado en un corte de ruta en el Pu Lof en Resistencia de Cushamen (Chubut, Argentina). Era un artesano y tatuador que a los 18 años se había mudado desde la localidad 25 de Mayo a la ciudad de La Plata para estudiar la carrera de Artes Plásticas en la entonces Facultad de Bellas Artes, actualmente Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Su último lugar de residencia fue El Bolsón (Río Negro, Argentina), a unos 70 km de donde participo de una protesta en la que reclamaban tierras consideradas ancestrales por la comunidad mapuche, y que son parte de las propiedades del empresario Luciano Benetton en la Patagonia Argentina. Esta protesta fue desalojada con una violenta represión ejecutada por efectivos de la Gendarmería Nacional que corrieron a algunas de las personas hasta la orilla del río, entre ellas estaba Maldonado que desapareció ese día. El caso tuvo una repercusión inmediata tanto a nivel nacional, como internacional, y salieron a pronunciarse distintas organizaciones de Derechos Humanos expresando su apoyo a la familia que responsabilizaba a las Fuerzas de seguridad y al Estado Nacional. Durante 78 días circularon las noticias, acompañadas de imágenes de Maldonado, que se multiplicaron rápidamente por los medios periodísticos (televisión, gráfica y web). También comenzaron a formar parte de los reclamos personas particulares que exigían su aparición con vida de diferentes maneras, desde posteos individuales y organizados colectivamente en redes sociales, como Facebook o Twitter, hasta pegatinas, pancartas y volantes con una consigna preponderante: *¿Dónde está Santiago Maldonado?* Este proceso de búsqueda se intensificó por los diferentes medios que mencionamos, y por el desarrollo de movilizaciones masivas en distintas ciudades del país. El 17 de octubre de ese mismo año el cuerpo sin vida de Maldonado fue encontrado flotando en el Río Chubut, 300 metros río arriba de donde fue visto por última vez.

Los retratos de López y Maldonado que nos revelan sus existencias y sus características físicas, fueron reproducidos, y replicados, muchísimas veces en diversos espacios, que incluyen a los espacios virtuales, como una manera de demandar sus apariciones e insertarse insistentemente en el terreno de las pugnas en torno a lo político y lo mediático. Considerando que las multitudes que interpelan el campo de lo político requieren de un espacio de aparición que ya no se circunscribe exclusivamente a las calles y las plazas, sino que se extiende hacia los espacios virtuales como otro lugar posible para dirimir las disputas sociales. En el afán de expandir los reclamos se produjo su inscripción en diversos contextos que fueron configurando representaciones fantasmáticas que multiplican los velos de lo real, y que en estos casos se manifiestan en una noción de representación que según Diéguez Caballero (2021) «tiene una condición espectral al construirse en relación a una

ausencia» (Diéguez Caballero, 2021, p. 22), que como aclaramos anteriormente hace alusión a lo intencionalmente ausentado, a lo omitido, a lo desaparecido.

En el contexto de las nuevas programaciones los retratos, y sus posibles digitales potenciaron sus dimensiones espectrales, en tanto y en cuanto, permiten construir nuevas configuraciones de lo fantasmal con programas de edición de imágenes o aplicaciones que hoy en día están al alcance de muchas personas. De esta manera, operan extendiendo sus alcances a partir de nuevas retratísticas digitales que han modificado nuestros modos de devenir cuerpos políticos. El campo de lo político se ha ampliado en cuanto a su espacialidad, incluyendo a la dimensión virtual, y las corporalidades son parte de las imágenes fotográficas que actúan tanto en el espacio virtual, como en el espacio público. Zuñiga (2013) explica que esta apertura se encuentra fundada en una particular articulación entre cuerpo, registro y performatividad, en la que encuentra que el registro fotográfico:

[...] garantiza una *suplementariedad* para el cuerpo registrado: abre el cuerpo más allá de sí mismo. De la fotografía como *prótesis del cuerpo*: los cuerpos registrados *actúan* —si, *actúan*— *desde* la fotografía y a partir de sus modalidades de circulación y activación transmedial. (p. 65)

Los retratos que aquí nos ocupan creemos que han habilitado dicha extensión ampliando los modos de ser de los cuerpos desaparecidos que se potencian cuando las fotografías actúan uniendo presencia y ausencia, lo real y lo virtual. En este marco, las programaciones digitales y las circulaciones permiten operar y multiplicar las imágenes hasta lo inimaginable. Esto se puede evidenciar en el caso del retrato de Maldonado que fue sufriendo modificaciones producto de procedimientos de edición digital surgidos a partir de la difusión que tuvo la representación en las redes sociales. De un plano medio corto se transformó en un primer plano, de tener color fue modificado a blanco y negro. Esto último quizás responda a achicar los costos de impresión que supone reproducir la imagen sobre papel. Cuerpo editado, cuerpo omitido, cuerpo desaparecido, cuerpo fotográfico, cuerpo impreso, cuerpo virtual, cuerpo reencuadrado, y más, parecieran constituir sólo algunos de los velos fantasmagóricos que nos sugieren estas fotografías. Entre tantos retratos digitales posibles, creemos que las programaciones refuerzan la potencia ficcional que se desprende de la enorme capacidad de reedición, reproducción y relocalización que poseen las imágenes digitales, alojadas en una apertura inagotable hacia un horizonte imaginario transmedial.

## II. Desaparecer, aparecer, desaparecer en una proyección en el espacio

*«No hay rostro que no englobe un paisaje desconocido, inexplorado;  
no hay paisaje que no se pueble con un rostro amado o soñado,  
que no desarrolle un rostro futuro  
o ya pasado»*

Gilles Deleuze & Félix Guattari (2004)

La reaparición de las formas es una de las maneras de poder que tienen justamente las formas artísticas, para desplazarse más allá de sus bordes. Desde adentro y afuera de sus fronteras, las imágenes fotográficas componen estos movimientos espectrales que han sido redimensionados, mediante las nuevas programaciones que permiten otorgarles otras materialidades, soportes y localizaciones espaciotemporales situadas en ámbitos creados a partir de un continuum entre lo real y lo virtual. Las producciones performáticas *Apareciendo a López en la medianera* (2014) y *Apareciendo a López en el río Ctalamochita* (2014) [Figura 12 y 13] del fotógrafo Gabriel Orge configuran los acontecimientos que luego son registrados fotográficamente. Estas acciones se iniciaron en el año 2014 con la proyección de la fotografía de López, primeramente, sobre una pared frente a su casa en la ciudad de Bell Ville. Y las apariciones son parte de un grupo más amplio de proyecciones de rostros de personas desaparecidas que incluye una serie de intervenciones fotográficas sobre paisajes naturales y espacios urbanos en distintas ciudades de nuestro país, y otros países.

En el caso de estas producciones la nocturnidad pareciera ser el momento ideal para hacer resurgir los fantasmas de nuestra época. Los retratos de López fueron proyectados en gran escala, a partir de un montaje entre rostros y paisajes que irrumpe en el discurrir cotidiano de los lugares. Las fotografías como figuras fantasmagóricas aparecen cual emanación luminosa desprendidas del suelo o sumergidas en el agua que se funden, y refundan, mediante el rostro de López montado sobre las formas de los paisajes cordobeses. De este modo, se produce una superposición que implica la convivencia de retratos digitales y las formas de los territorios en una misma composición de visualidades que se afectan mutuamente. Y que conforma una nueva imagen que adquiere múltiples fondos con otras texturas, sombras, volúmenes. En la acción de López en la medianera se proyectan los dos retratos de López que hizo Zout [Figura 8 y 9]. Esta secuencia de imágenes con los ojos abiertos y con los ojos cerrados reaviva un gesto tan simple como es el que nos permite poner en acto la mirada.



Figura 12. Gabriel Orge (2014). *Apareciendo a López en la medianera*  
(a partir de una foto de Helen Zout).



Figura 13. Gabriel Orge (2014). *Apareciendo a López en el río Ctlamochita*  
(a partir de una foto de Helen Zout).

Estas acciones performáticas constituyen un acontecimiento efímero en el que las representaciones de López se proyectan de una manera grandilocuente que está dada por la gran escala que posibilita implementar la imagen digital. El rostro flotante se ve con los bordes desdibujados en la inmensidad del espacio de la ciudad, y con una dimensión extraordinaria que supera la escala humana brindándole una condición fantasmagórica. Se trata de una figura que excede lo humano y no posee carnadura. La preponderancia y

centralidad visual de su rostro es configurada por el encuadre del registro fotográfico de las acciones que nos presenta Orge [Figura 12]. El rostro de López se encuentra de este modo en lo alto y en el centro de la ciudad como una representación significativa y fuera de lo común. De la misma manera, en el río Ctalamochita la imagen López es proyectada en un paisaje por fuera del ámbito urbano proponiendo otras mixturas de formas para el fondo. Esta vez el rostro aparece sumergido hasta la mitad de su cara y con los ojos cerrados. Las formas reverberan entre sí, y la representación de López configura una presencia evanescente que al posarse sobre unas plantas desdibuja el contorno de su cabeza. Y, además, toma parte de la orilla del río, lo ocupa, y le otorga una dimensión performativa al retrato que actúa convirtiendo a López en un nuevo paisaje territorializado. Ahora su rostro es un paisaje que se desplaza virtualmente recreando una interminable desaparición.

En el marco de la *Acción colectiva Dónde está Santiago Maldonado* (2017) del colectivo fotográfico argentino M.A.F.I.A, se realizaron proyecciones del retrato de Maldonado con la implementación de recursos similares a la acción con la imagen de López, haciéndola presente en la oscuridad de la noche del espacio urbano de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Sin embargo, esta propuesta, a diferencia de la producción de Orge, se configura a partir de una práctica colectiva de la que surgen los acontecimientos que proyectan el retrato de Maldonado y los registros fotográficos de la misma. En el año 2017, M.A.F.I.A produjo una propuesta colectiva artística que originó un conjunto de acciones, pegatinas y proyecciones en algunas ciudades del país, en pleno reclamo por la aparición con vida de Maldonado. Esta propuesta se inició con una convocatoria abierta, pública y virtual en sus redes sociales bajo estas consignas principales: *¿Dónde está Santiago Maldonado?* y *Queremos Aparición con vida ya!* También crearon una página web, más precisamente un Tumblr, para difundir la convocatoria y recopilar los registros de esta producción. En la página de Tumblr se encontraba un texto que invitaba a las personas a intervenir el espacio público mediante la reproducción de una fotografía de un retrato de Maldonado [Figura 14]. Esta se trataba de un registro fotográfico que era parte de la serie *Aparición con vida ya de Santiago Maldonado!* (M.A.F.I.A, 2017), realizada en una cobertura por el colectivo en una protesta multitudinaria por la misma causa, durante el mes de agosto en Plaza de Mayo.

La representación mostraba el retrato emblemático de Maldonado [Figura 11] colocado en un folio de librería y sostenido con firmeza por una mano de una persona que no podemos ver porque se encuentra detrás de la imagen, y se mimetiza con un fondo pronunciadamente desenfocado. El registro repetía el gesto de colocar en el centro del encuadre el primerísimo primer plano de un rostro desaparecido. En otras palabras, podemos decir que se trataba de un registro de otro registro que performativamente insistía

en poner al rostro de Maldonado como protagonista de la escena. La fotografía había sido tomada en una movilización en la que otra persona había llevado la imagen como parte de un reclamo masivo. Como en *El siluetazo*, y en las manifestaciones de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo entre tantas otras, las presencias materiales se constituyen en un medio para hacer aparecer las ausencias inmateriales. La fotografía se encontraba disponible en la página de Tumblr para descargarla en diferentes formatos y tamaños que impulsaban a un llamamiento colectivo: *Llenemos todas las calles con la foto de Santiago*. A las personas que querían participar de la propuesta se les solicitaba que envíen un video (de un minuto como máximo) o fotografías de las intervenciones a un correo electrónico del colectivo. Los registros recibidos [Figura 15, 16 y 17] fueron recopilados y difundidos en las redes sociales y en la página web de M.A.F.I.A lo que posibilita su hiperreproductibilidad en las redes.



Figura 14. M.A.F.I.A (2017). De la serie *Aparición con vida ya de Santiago Maldonado!*

En esta propuesta se desarrollaron algunas cuestiones que señalamos a continuación porque consideramos que han sido significativas para su producción. En primer lugar, el retrato digital permitió que en el marco de su difusión virtual se pudiera compartir, editar y descargar el archivo desde distintos dispositivos (teléfono celular, notebook y otros) que son parte de nuestra cotidianeidad. Esto colaboró en que los usuarios pudieran replicar y

acceder a las imágenes desde cualquier lugar con internet, y, por lo tanto, pudieron utilizarlas para generar intervenciones en sus ciudades. En segundo lugar, la convocatoria al ser abierta motivó la amplitud de la participación de un grupo de personas que operaron colaborando con la propuesta. Estas generaron acciones individuales y colectivas que reprodujeron la representación del rostro de Maldonado [Figura 14], entre las cuales mayormente se trataban de las fotografías impresas o fotocopiadas en blanco y negro sobre papel. Aunque, también, se implementaron distintos soportes, escalas, procedimientos y disposiciones elaboradas con montajes particulares sobre paredes, vidrios, entre otros, [Figura 15, 16 y 17] en el espacio público. En algunos casos se combinaban textos con imágenes, y también se montaban muchas fotografías en una misma composición para conformar las pegatinas en el espacio público [Figura 17]. Por último, se generó una especie de dinámica circular que se configuró a través de las operaciones que suponen las difusiones de las imágenes entre el espacio virtual y el espacio real. Podemos sintetizar este circuito en cuatro instancias: descarga de las fotografías de la página; intervención en el espacio público; registro de la acción; y publicación de los registros fotográficos en las redes sociales y en la página web de la propuesta, generando un archivo que puede ser compartido, descargado y enviado nuevamente.

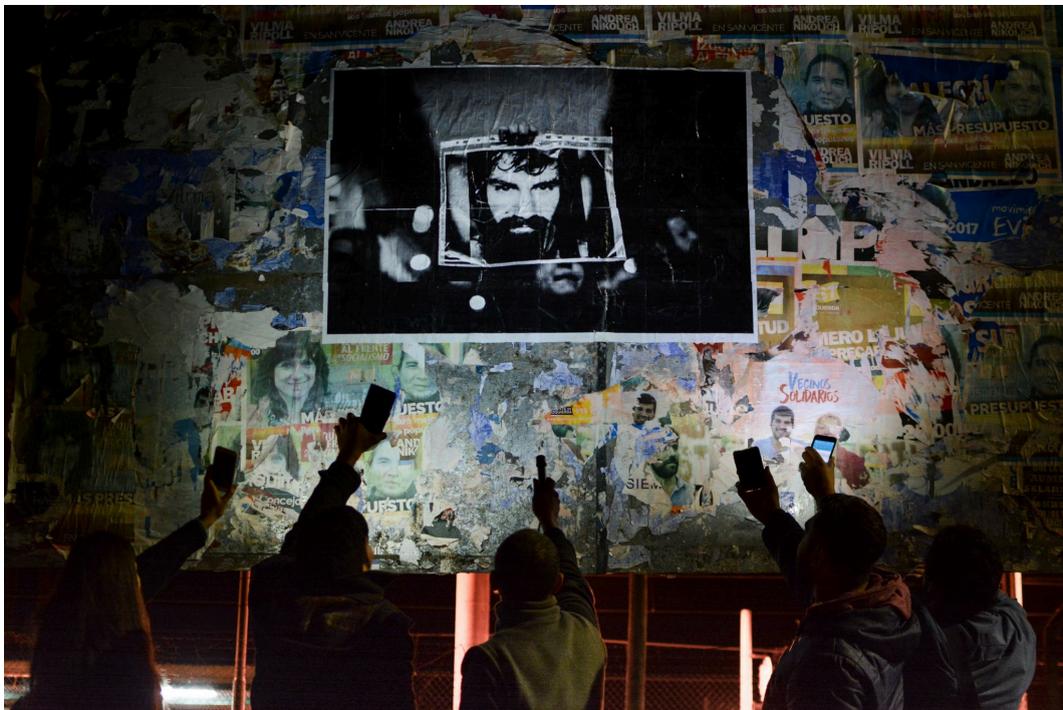


Figura 15. M.A.F.I.A (2017). De la serie *Acción colectiva Dónde está Santiago Maldonado*. Registro digital de la acción en Alejandro Korn, Buenos Aires.

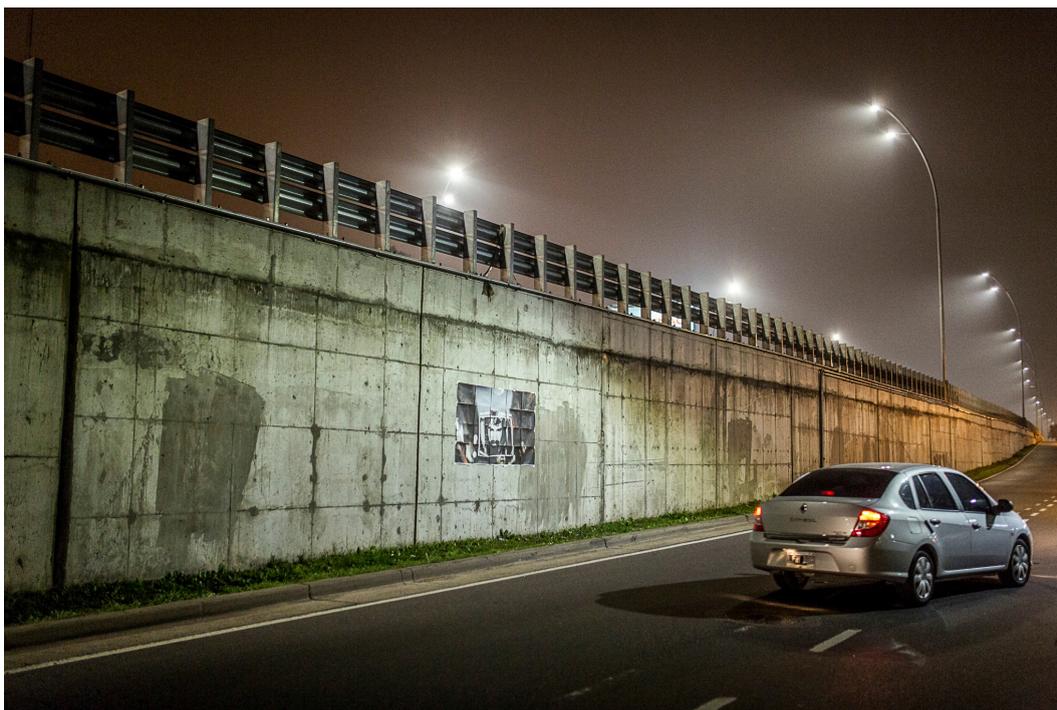


Figura 16. M.A.F.I.A (2017). De la serie *Acción colectiva Dónde está Santiago Maldonado*. Registro digital de la acción en Villa del Parque, Buenos Aires.



Figura 17. M.A.F.I.A (2017). De la serie *Acción colectiva Dónde está Santiago Maldonado*. Registro digital de la acción.

Entre los registros fotográficos surgidos de la propuesta artística colectiva de M.A.F.I.A, nos interesan particularmente los referidos a las intervenciones realizadas en torno a las proyecciones del rostro de Maldonado [Figura 18 y 19] sobre construcciones arquitectónicas, edificios, casas y paredes, ubicadas en ciudades de Buenos Aires. Estas experiencias como ya hemos mencionado tienen muchos puntos en común con las acciones sobre López producidas por Orge [Figura 12 y 13]. Ambas suponen la construcción de un acontecimiento performativo a partir de recursos similares: la proyección de retratos fotográficos digitales sobre el espacio urbano. En estas producciones al igual que en los *Narcisos secos* (1999) y *Narcisos* (1995-2011) de Muñoz no se busca eternizar un instante, sino que se configura una experiencia efímera que nos propone una temporalidad espectral fundada en el desplazamiento continuo de un retrato que aparece, desaparece y aparece en el espacio urbano. Y también en las redes mediante la publicación de sus registros fotográficos, y en el caso de *Apareciendo a López en la medianera* (Orge, 2014) se suman registros audiovisuales. La representación de Maldonado surge, principalmente, en ámbitos urbanos, en las alturas de los frentes de los comercios [Figura 18], de las casas, de los edificios y otros espacios [Figura 19]. Esos lugares constituyen los soportes que afectan los fondos de las fotografías originales, y que modifican las texturas visuales de los retratos.



Figura 18. M.A.F.I.A (2017). De la serie *Acción colectiva Dónde está Santiago Maldonado*. Registro digital de la acción en Almagro, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



Figura 19. M.A.F.I.A (2017). De la serie *Acción colectiva Dónde está Santiago Maldonado*. Registro digital de la acción en Chacarita, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

En ambos acontecimientos priman las apariciones de los rostros de López y Maldonado mediante decisiones formales que acentúan su condición fantasmal. Emergen en ambientes nocturnos con una escala sobrehumana que potencia sus grandilocuentes rostros vaporosos, suspendidos y luminosos. En sus rostros todo el cuerpo queda significado dando cuenta de las identidades personales de ambos como en los retratos fotográficos de los desaparecidos en las manifestaciones reivindicatorias de las memorias de las víctimas de las dictaduras. Y se reconfiguran las agencias espectrales proyectando retratos que sitúan a los espectros como esas *formas que nos miran*, de las que hablaba Grüner (2008), cuando se refería a las representaciones de *El siluetazo*, con la diferencia de que esta vez podemos mirar sus rasgos particulares, y ser mirados por sus ojos. En cuanto a los registros fotográficos de dichas acciones performativas entendemos que cumplen un papel relevante en la conformación de las visualidades que luego volvieron a circular por las redes sociales y las plataformas web. Tanto los participantes de la propuesta de M.A.F.I.A, como Gabriel Orge, implementaron ciertas operaciones que generaron las escenas de aparición de los retratos de López y Maldonado como representaciones que fueron performatizadas por la manera en las que fueron registradas. En todas las escenas se insiste con la aparición central de los rostros como presencias que detienen todo lo que hay a su alrededor. Esto se produce por el tipo de encuadre y por que los espacios se muestran completamente

estáticos y vacíos mayormente. Salvo uno de los registros de M.A.F.I.A [Figura 18] en el que podemos ver a una persona muy abrigada caminando junto a alguien más de la mano, y a otros sujetos en el lugar. En general, pareciera no haber presencias humanas fuera de los edificios y las casas, de las cuales podemos apreciar muchas de las luces encendidas. Tanto Orge, como quienes participaron de la propuesta de M.A.F.I.A, eligieron estar fuera de las escenas que componen estas imágenes.

En el contexto de una hiperconectividad digital en la que la fotografía análoga —en tanto huella— asiste a lo que pareciera ser su inevitable decaimiento es cuando ha tomado mayor fuerza el uso testimonial de la fotografía. Esta paradoja se acentúa en un uso cada vez más excesivo de la fotografía registrando todos los momentos de la vida cotidiana, y conformando una suerte de memoria digital fluyente que en estos casos articula las presencias y las ausencias. Es así que en estas escenificaciones performativas de lo espectral se privilegia la aparición de los retratos, y sus rostros, como una manera de dar testimonio sobre los fantasmas de la contemporaneidad. A través de un correlato visual de experiencias que se montan y se desmontan, abriendo nuevos horizontes para las agencias espectrales que se expanden en una transición continua entre lo material y lo inmaterial. Y que ya no se activan meramente en el acontecimiento y en sus registros performativos, sino que se potencian en la hiperconectividad que trama los vínculos entre las personas que miran, buscan, demandan y también operan difundiendo, produciendo, emplazando y relocalizando los rostros fantasmagóricos de las personas desaparecidas. Para Jacques Lacan «La noción de fantasma se refiere [...] a la idea freudiana de fantasía. Designa una escena que dramatiza un deseo inconsciente» (Elgarte, p. 8, 2007). Las fotografías colocan en escena los deseos de quienes buscan entre imágenes, que van y vienen entre las calles y los escenarios virtuales, ampliando el campo de las fuerzas espectrales y dinamizando las fantasías que insisten en su función protectora, resguardando «[...] al sujeto ante el horror de lo real» (Elgarte, 2007, p. 8).

# **CONSIDERACIONES FINALES**

Cuando se inició el trazado de este mapa las preguntas que guiaron la investigación se formularon en términos de un conjunto de interrogantes: ¿Qué registra la fotografía de las prácticas socioestéticas? ¿Qué pervive de ellas en sus imágenes? ¿Cuántas realidades nos revelan estas fotografías? ¿Esas realidades preexisten a su conformación como representaciones? Estos cuestionamientos permitieron vislumbrar un universo de relaciones entre la fotografía y lo real, en las que el deseo, las multitudes y las ficciones se entrelazan en anudamientos complejos capaces de agitar las miradas y provocar desplazamientos en la percepción. En este juego entre acontecimientos e imágenes, en palabras de Franco Berardi (2024), podemos afirmar que estos imaginarios se circunscriben a que: «El deseo es la pro-tensión de un cuerpo hacia otro cuerpo, una pro-tensión que inventa mundos y construye arquitecturas, carreteras, puertas o puentes, pero también abismos y profundidades» (s. p.) Por lo cual, intuimos que estas poéticas y formas habilitan la producción de unas visualidades con características singulares, que suponen configurar ficcionalmente eso que existió, y hacer visibles las relaciones que esas maneras de existencia y coexistencia forjaron desde los encuentros entre los cuerpos presentes y ausentes en los acontecimientos performativos.

De este modo se fue delineando un recorrido que en el primer capítulo pudo reconocer a la fotografía como construcción ficcional de lo real, mediante una identificación de los modos de operar de las imágenes de la protesta social. En este sentido, se trabajó en la revisión de las teorías de la fotografía a partir de categorías que se presentaban inicialmente marginales, pero que vinieron a configurar una nueva perspectiva para mirar la protesta, evidenciando la reiteración de rasgos anacrónicos que construyen una trama simbólica que excede el tiempo cronológico de cada representación. Así se pudo indagar en el análisis de las imágenes desde sus características formales —los encuadres, los puntos de vista y las zonas de foco y desenfoque— que enfatizan la representación de los gestos y las corporalidades en las experiencias performativas que se despliegan en el espacio público. Este repertorio de formas, que se construye fotográficamente, permite contrastar imágenes similares que se reiteran en diferentes momentos y lugares, evidenciando una dinámica visual en la que ciertos gestos, como el lanzamiento de piedras o la conformación de multitudes y los enfrentamientos entre manifestantes y fuerzas represivas, adquieren una dimensión épica. En la escenificación de estos sucesos la fotografía no sólo documenta, sino que revela sus modos de operar ficcionalmente, y de esta manera crea las gestas épicas que desde las estrategias formales glorifican y enaltecen a los protagonistas en la representación de este tipo de acontecimientos. Así, los deseos de transformación social se plasman en escenas que nunca se realizan de una vez (Soto Calderón, 2020), sino que se reinscriben y resignifican con cada nueva captura. Y que al habilitar otros montajes

espaciotemporales entre las imágenes nos devuelven la pregunta sobre ¿qué vemos en la imagen de la protesta?

En el segundo capítulo, se recuperó la centralidad de los gestos y los cuerpos en las fotografías de la protesta social observando cómo estas representaciones reconfiguran visual y simbólicamente la acción colectiva. Se identificaron, en este sentido, los procedimientos que generan gestualidades comunes en prácticas performativas del campo del arte contemporáneo y las artes escénicas, destacando que la repetición de ciertos gestos no sólo estructura visualmente a la multitud, sino que también contribuye a la construcción de un imaginario político y afectivo en torno a la protesta. Los cuerpos, en su accionar fuera de sí en el espacio público, performan demandas sociales y políticas a través de una reiteración de movimientos que adquieren una potencia expresiva particular, capaz de inscribirse en la memoria colectiva. Esta insistencia gestual no solo refuerza la identidad del grupo sino que también configura las formas en que estas imágenes son percibidas e interpretadas, generando efectos en la apropiación de la protesta como acontecimiento visual y performativo. Este apartado indaga, en particular, sobre la apropiación y estilización de estos gestos en el ámbito de las producciones artísticas, que resignifican las dinámicas de la multitud, estableciendo un diálogo entre la representación y la realidad. De este modo, la gestualidad compartida se erige como un mecanismo de construcción política y estética, donde el cuerpo deviene un sitio de inscripción de tensiones, memorias y afectos que configuran la protesta como parte de las teatralidades híbridas (Diéguez Caballero, 2007) de las cuales se desprenden unas visualidades particulares.

En el último capítulo se profundizó en el análisis de las prácticas socioestéticas que exploran poéticamente la representación de los cuerpos ausentes mediante distintos recursos que intentan restituir sus presencias. En una selección de producciones artísticas que integran imágenes fotográficas, se identificaron recursos materiales y simbólicos que escenifican los rostros de personas desaparecidas, y que establecen un diálogo entre memoria, política y estética. El retrato fotográfico, se erige en estos casos como una estrategia enunciativa emblemática y recurrente cuya materialización varía según los procedimientos técnicos, los emplazamientos y las formas de circulación que adquiere en distintos contextos históricos y tecnológicos. La transformación de estas imágenes a través de nuevas materialidades, soportes y programaciones digitales expande su capacidad de reactivación, permitiendo que las presencias y ausencias se actualicen en escenarios contemporáneos donde la reivindicación de la memoria se articula con dinámicas de visibilidad y duelo. En este sentido, la fotografía sostiene su condición testimonial, tal como señala Barthes (1980) al referirse a su poder de atestiguar aquello que ha sido, pero

aportando —simultáneamente—, en la construcción de un universo simbólico y ficcional de las prácticas socioestéticas. Esta doble dimensión —documental y ficcional—, se inscribe en lo que Didi-Huberman (2000) describe como la potencia evocadora de la imagen, capaz de hacer presente la ausencia sin clausurar su sentido, sino abriendo nuevas formas de interpretación y afectación. Así, estas producciones artísticas no sólo operan como dispositivos de memoria, sino que también generan nuevas formas de inscripción de la ausencia en el imaginario colectivo, en las que los cuerpos fantasmagóricos se presentan performatizados por los registros, desplazando los límites entre lo visible y lo espectral.

A lo largo de este recorrido se buscó reponer el complejo entramado que supone identificar cómo se construyen performativamente las visualidades en las que las imágenes fotográficas ponen en acto cuerpos, tiempos y espacios. Y que en los casos seleccionados despliegan un conjunto de recursos artísticos destinados a producir de manera eficaz —y lo más creíble posible— una ilusión de esa realidad que nos presentan. Las representaciones de lo real (Rosset, 2008) no son sólo una mera reproducción objetiva, sino que se tratan de construcciones estratégicas que, al ser insertadas en contextos sociales y políticos específicos revelan una trama de sentidos. Estos significados latentes amplían sus posibilidades cuando comprendemos que la fotografía opera como un dispositivo visual que diagrama las miradas y los deseos. Y que encuentra en la ficción un ámbito para articular complejamente lo artístico y lo político en un juego de desajustes y conflictos, de verdades y simulacros, que produce —en los casos que hemos analizado— una estética de lo precario.

En estos sentidos, la ficción no sólo opera desde la producción, sino también en la interpretación de las imágenes, y en ellas desenvuelve sus mecanismos para permitir que aquello que persiste y desaparece —de manera simultánea— reaparezca con otras formas. Debido a que la realidad necesita una infraestructura de apariencia (Soto Calderón, 2022) en la que insistentemente se hacen visibles los cuerpos y los gestos como resultado de las escenificaciones de las presencias y de los encuentros sin los cuales no serían posibles los acontecimientos efímeros que se manifiestan en las protestas sociales, acciones performativas e intervenciones en el espacio público. Estas prácticas socioestéticas (Diéguez Caballero, 2007) establecen mecanismos de teatralidad que sitúan privilegiadamente a todos los participantes de estos fenómenos escénicos, que luego las imágenes fotográficas recuperan mediante una dimensión política y ficcional que reabre un horizonte móvil. Esto se produce en el mismo momento en el que se genera la imagen, y posteriormente se resignifica cuando se diseminan y se encarnan los sentidos que ponen en jaque lo real, desajustándolo. De la misma manera, se coloca de manifiesto que la memoria

tampoco se construye de una vez, sino que se conforma en el espesor de montajes que condensan la superposición de imágenes, de cuerpos, de espacios, de tiempos ficticiales que fluyen por las vías de las miradas, y de las pantallas en las que actualmente se guardan los recuerdos.

Desde sus inicios la fotografía ha sido confinada a la reproducción de lo real, subordinando su potencia ficcional a una dimensión meramente documental que ha sido largamente discutida. Sin embargo, este trabajo demuestra que dicha preponderancia no ha sido más que una construcción discursiva, una lectura sesgada e intencionalmente instrumentada por quienes detentan el poder de definir, y asimismo establecer el discurso de la verdad. Y decimos *discurso*, refiriendo a la insistente presencia del relato hablado que se esgrime como condición necesaria para la explicación de las imágenes. Una condición que, —intentando asegurar una lectura unívoca—, ha opacado, en muchas ocasiones, su capacidad para generar nuevas interpretaciones y afectaciones. A la luz de los casos que tejen precariamente esta investigación vemos cómo la ficción como dimensión propia del arte emerge como un fuerte bullicio en estas imágenes, afirmando que la *manipulación* siempre estuvo ahí y nos alerta sobre la relevancia de hacer visibles los hilos de estos tejidos simbólicos que se traman a lo largo del tiempo entre las imágenes. Aquella dimensión testimonial respaldada por el dispositivo técnico opacó —y aún lo sigue haciendo—, los artilugios de la ficción. Este trabajo es un intento por desandar esa certeza, dando cuenta que la realidad se nos presenta, siempre, hilvanada entre imágenes que modelan las conductas, los afectos, los cuerpos, las miradas, los deseos, las distancias y los contactos. Y como un modo de señalar que son las fotografías, en el nuevo contexto digital más diversificado y extenso, las que amplían las posibilidades de montajes espaciotemporales para construir performativamente los imaginarios deseantes, ficticiales, precarios, espectrales de los acontecimientos que ponen en escena a las protestas, las intervenciones y las acciones performativas en el espacio público.

Zaira Sabrina Allaltuni

La Plata, marzo de 2025

# **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Aguilar, Hugo (2007). *La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad*. En línea: <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol7/pdf/La%20performatividad%20o%20la%20tecnica%20de%20la%20construccion%20de%20la%20subjetividad.pdf>
- Allaltuni, Zaira (2018). *La mirada fotográfica colectiva. Entrevista a M.A.F.I.A.* En *METAL n° 4, Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina*. Editorial Papel Cosido. FBA. UNLP. En línea: [https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/71397/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/71397/Documento_completo.pdf?sequence=1)
- Allaltuni, Zaira (2021). *Trazar un mapa. Algunas consideraciones acerca de los recorridos iniciales en un proceso de investigación en artes*. En línea: [https://19aecf6f-0955-4e21-9de3-a83632a81c87.filesusr.com/ugd/9fd2b0\\_a8bcdb11f38c453aa6aecad553f01bef.pdf](https://19aecf6f-0955-4e21-9de3-a83632a81c87.filesusr.com/ugd/9fd2b0_a8bcdb11f38c453aa6aecad553f01bef.pdf)
- Allaltuni, Zaira & Contursi, Ana (2021). *Fotoactivismo, empatía y política de los afectos. Entrevista con SADO colectivo fotográfico*. En *INDEX Revista de Arte Contemporáneo n° 11*. En línea: <http://www.revistaindex.net/index.php/cav/article/view/404>
- Allaltuni, Zaira & Valent, Guillermina (2024). *La fotografía (im)posible. Para una constitución espaciotemporal de las imágenes*. En *Arte e Investigación. Revista de la Facultad de Bellas Artes n° 25*. Editorial Papel Cosido. FBA. UNLP. En línea: <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/1922>
- Alloa, Emmanuel (2020). *Pensar la imagen*. Ediciones Metales Pesados.
- ————— (2021). *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales*. Ediciones Metales Pesados.
- Alÿs, Francis & Medina, Cuauhtémoc (2002). *Cuando la fe mueve montañas*. Turner Editores.
- Austin, John Langshaw (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Harvard University Press.
- Aznar, Yayo (2024). *La revolución en marcha: cuando el futuro éramos nosotros*. Ediciones Barahúnda. En línea: <https://barahunda.net/la-revolucion-en-marcha-cuando-el-futuro-eramos-nosotros-yayo-aznar/>
- Barbeito Andrés, Leticia (2018). *En busca de la fotografía expandida. Un estudio sobre las presencias y ausencias de lo fotográfico en experiencias estéticas latinoamericanas contemporáneas*. En línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/73187>

- Bardet, Marie (2018). *Saberes gestuales*. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6357638>
- ----- (2019). *Hacer mundo con gestos*. Colección: Pequeña Biblioteca Sensible. Cactus Editorial.
- Barthes, Roland (2005). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- Batchen, Geoffrey (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- Berardi, Franco (2024). *La depresión y Mark Fischer*. En línea: <https://www.revistaadynata.com/post/la-depresi%C3%B3n-y-mark-fischer-franco-berardi>
- Berger, John (2013). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.
- ----- (2015). *Para entender la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- Bertúa, Paula (2020). *Escrituras de la sombra: la fotografía como gesto*. En línea: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/77780>
- Benjamin, Walter [1931] (2011). *Pequeña historia de la fotografía*. Casimiro.
- ----- (2011). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. El cuenco de plata.
- Brea, José Luis (2007). *El Tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del Capitalismo Cultural*. En línea: [http://www.joseluisbrea.net/ediciones\\_cc/3rU.pdf](http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf)
- ----- (2009). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. En: *Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad*. AKAL. Estudios Visuales.
- Briones, Claudia (2007). *Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías*. En *Tabula Rasa*, n° 6 (pp. 55-83). En línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600603>
- Brunet, François (2000). *La naissance de l'idée de photographie*. Presses universitaires de France.
- Buntinx, Gustavo (2008). *Desapariciones forzadas/ Resurrecciones mítica (Fragmentos)*. En Longoni, Ana & Bruzzone, Gustavo (Comps.) *El Siluetazo*. (pp. 253- 284). Adriana Hidalgo Editora.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- ----- (2019). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Camnitzer, Luis (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Cendeac.

- Capasso, Verónica (2020). *Estudios visuales: aportes y notas para pensar el presente*. En línea: [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.12383/pr.12383.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12383/pr.12383.pdf)
- Capasso, Verónica & Bugnone, Ana (2019). *Activismo artístico y memoria: el caso de la desaparición de Santiago Maldonado*. En línea: [https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/88346/Documento\\_completo.10702.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/88346/Documento_completo.10702.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Castillo, Alejandra (2020). *Adicta imagen*. La Cebra.
- Cifuentes, Adolfo (2018). *Fotografía actual. Expansiones, asincronías y promiscuidades*. En *METAL n° 4, Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina*. Editorial Papel Cosido. FBA. UNLP. En línea: <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/665/1040>
- Clark, Lygia & Oiticica, Hélio (2023). *Fantasmática del cuerpo. Cartas 1964-1974*. Caja Negra Editora.
- Concha Lagos, José Pablo (2011). *La desmaterialización fotográfica*. Ediciones Metales Pesados.
- Cornago, Óscar (2015). *Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas*. En Albarrán, Juan & Estella, Iñaki [Ed.] *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Brumaria.
- Cortés Rocca, Paola (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la Nación*. Ediciones Colihue.
- Contursi, Ana (2018). *Foto-activismo y vivencia de lo común: de paradigmas alternativos y resistencia en la fotografía colectiva*. En línea:
- Damisch, Hans (2008). *El desnivel. La fotografía puesta a prueba*. La Marca editora.
- Deleuze, Gilles (2002). *Repetición y diferencia*. Amorrortu.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Díaz Leguizamón, Juan Manuel (2015). *Lo real y la mirada. Potencia de la imagen desde el minimalismo y el arte del horror*. En línea: <Dialnet-LoRealYLaMiradaPotenciaDeLaImagenDesdeElMinimalism-6907654.pdf>
- Didi-Huberman, Georges (1998). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Contracampo. Shangrila.
- ----- (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- ----- (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.

- ----- (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ediciones Manantial.
- ----- (2017). *Insurrecciones*. Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Atuel.
- ----- (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- ----- (2021). *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda*. Ediciones DocumentA/ Escénicas.
- Dubatti, Jorge (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Atuel.
- Dubois, Philippe [1983] (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca Editora.
- ----- (2016). *De la imagen huella a la imagen ficción. El movimiento de las teorías de la fotografía de 1980 hasta nuestros días*. En Revista Estudios Fotográficos, n° 34. En línea: <https://es.scribd.com/document/447491633/Dubois-De-la-imagen-huella-a-la-imagen-ficcion-Clave-8-pdf>
- Elgarte, Roberto (2007). *El fantasma, entre lo irrepresentable y lo representable*. En línea: <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/handle/123456789/3530/Elgarte%2C%20Roberto.%20El%20fantasma.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Escobar, Ticio (2021). *Aura Latente*. Tinta Limón Ediciones.
- Fabião, Eleonora (2019). *Performance y precariedad*. En Hang, Bárbara & Muñoz, Agustina (Comps.) *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 25-49). Caja Negra Editora.
- Fischer-Lichte, Erika (2017). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Flusser, Vilém (2019). *Para una filosofía de la fotografía*. La Marca Editora.
- Fontcuberta, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili.
- Fortuny, Natalia (2010). *Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial*. En línea: <https://bit.ly/3zGtKEn>
- ----- (2016). *El campo / El bosque Paisajes fotográficos en las memorias de la historia argentina reciente*. En línea: [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/90938/CONICET\\_Digital\\_Nro.a0a7f567-299a-4b02-91eb-3a86b1c31aea\\_A.pdf?sequence=2](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/90938/CONICET_Digital_Nro.a0a7f567-299a-4b02-91eb-3a86b1c31aea_A.pdf?sequence=2)

- ----- (2021). *Arder con lo real. Fotografía contemporánea entre la historia y lo político*. Ediciones Arte x Arte.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Akal.
- Garcés Mascareñas, Marina (2009). *Visión periférica. Ojos para un mundo común*. En Buitrago, Ana (Comp.) *Arquitecturas de la mirada*. Colección Cuerpo de Letra 2. Danza y pensamiento (pp.77-96). Ediciones Centro Coreográfico Galego.
- ----- (2013). *Un mundo común*. Ediciones Bellaterra.
- Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Caja Negra Editora.
- Indij, Guido & Silva, Ana (2017). *Fotografía y estética*. La Marca Editora.
- Jaar, Alfred & et al (2008). *La política de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados.
- Jiménez, José (2016). *La raíz de las formas*. En *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada n° 0* (pp. 144-160).
- Krauss, Rosalind (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili.
- Lepecki, Andres (2001). *Undoing the fantasy of the (dancing) subject: Stills acts in Jerome Bels The Last Performance*. En *The Salt of the Earth: On Dance, Politics and Reality*. Vlaams Theater Instituut.
- Lippard, Lucy [1973] (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- Lemagny, Jean Claude (2008). *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. La Marca Editora.
- Linhares Sanz, Claudia & De Souza, Fabiane (2019). *Entre fantasmas y fotografía: una alianza histórica en vías de transformarse*. En línea: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2019.2.856>
- Longoni, Ana & Bruzzone, Gustavo (2008). *El siluetazo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Martínez, Margarita (2019). *El derrame de lo subjetivo y la construcción de un real asistido*. En Speranza, Graciela (Comp.) *Futuro Presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital* (pp. 92-102). Siglo Veintiuno Editores.
- Malraux, André [1965] (2017). *El museo imaginario*. Gallimard.
- Mazzuchini, Santiago (2021). *Mártires, héroes y víctimas: estética y política en las imágenes de Santiago Maldonado*. En línea: <https://ojs.rosario-conicet.gov.ar/index.php/AvancesCesor/article/view/1537/1997>
- Mitchell, William John Thomas (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* En Alloa, Emmanuel (Comp.) *Pensar la imagen*. Ediciones Metales Pesados.

- Muñoz Tirado, Felipe (2024). *Las imágenes tienen la capacidad de alterar un régimen de lo visible, de transformar el sentido común. Entrevista a Andrea Soto Calderón*. En línea: <https://letargo.cl/Andrea-Soto-Calderon>
- Mutell, Rebecca (2017). *Una suerte de visión. Observaciones preliminares sobre la concepción de la fotografía como una conclusión experimental entre el arte y la ciencia*. En línea: [https://www.academia.edu/94606218/Una\\_suerte\\_de\\_visi%C3%B3n\\_La\\_concepci%C3%B3n\\_de\\_la\\_fotograf%C3%ADa\\_como\\_una\\_conclusi%C3%B3n\\_experimental\\_entre\\_el\\_arte\\_y\\_la\\_ciencia](https://www.academia.edu/94606218/Una_suerte_de_visi%C3%B3n_La_concepci%C3%B3n_de_la_fotograf%C3%ADa_como_una_conclusi%C3%B3n_experimental_entre_el_arte_y_la_ciencia)
- Noguera, Ana (2024). *Cordobazo, feminismos y ¿después?* En línea: <https://latinta.com.ar/2024/05/03/cordobazo-feminismos-y-despues/>
- Orge, Gabriel (2023). *Latir y revelar. Fotografía, arte y memoria*. Lote 11 Ediciones.
- Pérez Balbi, Magdalena (2019). *Habitar/ Confabular/ Crear. Activismo artístico en La Plata*. EDULP.
- Pérez Fernández, Silvia (2009). *¿La muerte de la fotografía? Derivas teóricas en torno a la imagen digital*. En XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. En línea: <https://cdsa.aacademica.org/000-062/11.pdf>
- Pérez Royo, Victoria (2022). *Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- ————— (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo Editorial.
- Richard, Nelly (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores.
- Rolnik, Suely (1989). *Cartografía sentimental*. En línea: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>
- Rosset, Clément (2008). *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Abada Editores.
- Sánchez, Daniel (2012). *El proceso artístico contemporáneo como modelo interdisciplinar: El nuevo rol del artista, el concepto de obra y el carácter del público*. En Actas de las II Jornadas del Centro de Estudios Teórico-Críticos sobre Arte y Cultura en Latinoamérica. Universidad Nacional de Rosario.
- Schaeffer, Jean Marie (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. La Marca Editora.
- Schnaith, Nelly (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. La Oficina Ediciones.

- Schechner, Richard (2000). *Performance. Teorías y prácticas interculturales*. Libros del Rojas.
- Serres, Michel (1995). *Atlas*. Ediciones Cátedra.
- Stelzer, Otto (2017). *Fotografías de espíritus y cosas parecidas*. La Marca Editora.
- Sontag, Susan (2011). *Sobre la fotografía*. Debolsillo.
- Soulages, François (2015). *Estética de la fotografía*. La Marca editora.
- Soto Calderón, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados.
- ----- (2022). *Imaginación material*. Ediciones Metales Pesados.
- Speranza, Graciela (2019). *Futuro Presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*. Siglo Veintiuno Editores.
- Tagg, John (2005). *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili.
- Taylor, Diana (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- ----- (2012). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.
- Valesini, Silvina (2014). *La Instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador*. [Tesis en Magister en Estética y teoría de las Artes] FBA. UNLP. En línea: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44601>
- ----- (2015). *Instalación y teatralidad. Umbrales poéticos en torno al arte como acontecimiento*. En *METAL, Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina n° 1*. Editorial Papel Cosido FBA. UNLP. En línea: <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/156/326>
- Valesini, Silvina & Valent, Guillermina (2020). *El giro performativo en las artes visuales: a propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto*. En *Arte e Investigación. Revista de la Facultad de Bellas Artes n° 17*. Editorial Papel Cosido. FBA. UNLP. En línea: <https://doi.org/10.24215/24691488e052http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
- Wojciechowski, Jerzy (1988). *La Photographie et la Connaissance*. En Actes des colloques de la Direction du Patrimoine. Les multiples inventions de la photographie. Ministère de la culture de la communication des grands travaux et du Bicentenaire & Mission du patrimoine photographique (pp. 39-46).
- Wechsler, Diana (2017). *SUBLEVACIONES/Georges Didi-Huberman*. Universidad Nacional Tres de Febrero.
- Wood, Lucía (2023). *Lo performativo en las artes visuales. Lectura metodológica de la construcción de la categoría*. En *Arte e Investigación. Revista de la Facultad de*

*Bellas Artes* n° 24. Editorial Papel Cosido. FDA. UNLP. En línea:  
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/1829>

- Zout, Helen (2009). *Desapariciones*. Dilan Editores.
- Zuñiga, Rodrigo (2013). *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Ediciones Metales Pesados.

**REFERENCIAS  
DE PRODUCCIONES  
ARTÍSTICAS**

- Aljys, Francis (2002). *Cuando la fe mueve montañas*. [Registro fotográfico de la acción]
- Ardiles, Carlos (1969). Registro de *El cordobazo*. [Fotografía analógica]
- Corrieri, Augusto (2008). *Fotografías de un ensayo de danza*. [Performance instalación] En línea: <http://www.augustocorrieri.com/eng/photosdancerehearsal.html>
- García, Daniel (1983). Registro de familiares de detenidos desaparecidos en Plaza de Mayo. [Fotografía]
- Gil, Eduardo (1983). *Siluetas y canas*. De la serie *El siluetazo*. [Serie de fotografías] En línea: <https://www.eduardogil.com/siluetazo.html>
- M.A.F.I.A (2017). *Aparición con vida ya de Santiago Maldonado!* [Serie de fotografías] En línea: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1461689027252606&type=3>
- ————— (2017). *Acción colectiva Dónde está Santiago Maldonado*. [Serie de fotografías sobre proyecciones en el espacio público] En línea: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1478747808880061&type=3>
- ————— (2017). *Ajuste y represión*. [Serie de fotografías] En línea: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1578078105613697&type=3>
- Manizzi, Mariano (2024). *Poética de la multitud*. [Registro fotográfico]
- Molina, Juana (2006). *La verdad*. [Canción] En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=Qppzy4G-P6c>
- Mumler, William (1861). Registro fotográfico del primer retrato espiritista de William Mumler. [Fotografía]
- Muñoz, Óscar (1994-2011). *Narcisos*. [Registro fotográfico]
- Tabarozzi, Marcos & Alessandro, Nicolás (2017). *Todxs somos López. Donde empieza la vida y termina la muerte*. [Película documental] En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=mtoqVonc8co&t=777s>
- Orge, Gabriel (2014). *Apareciendo a López en el río Ctalamochita* (a partir de una foto de Helen Zout). [Registro fotográfico de la acción]
- ————— (2014). *Apareciendo a López en la medianera* (a partir de una foto de Helen Zout). [Registro fotográfico de la acción]
- SADO colectivo fotográficx (2017). *Repudio a la reforma!* En línea: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1875010039205859&type=3>
- Silvestrone, Nilo (1969). Registros de *El Cordobazo*. [Fotografía analógica]
- Szeinblum, Diana (2017). *Instrumento para estrellar*. [Performance] En línea: <https://dianaszeinblum.com/crushing-instrument/>

- Wright, Randall (2002). *David Hockney: El conocimiento secreto*. [Película documental] En línea: [https://www.youtube.com/watch?v=Gqs\\_-LJRXaE&t=51s](https://www.youtube.com/watch?v=Gqs_-LJRXaE&t=51s)
- Zout, Helen (2000-2006). De la serie *Huellas de Desapariciones durante la última Dictadura Militar en Argentina 1976-1983*. [Serie fotográfica]

# **ANEXO**

# LA MIRADA FOTOGRÁFICA COLECTIVA

## Entrevista a M.A.F.I.A<sup>2</sup>

Zaira Allaltuni / z.allaltuni@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

### Resumen

En esta entrevista, M.A.F.I.A reflexiona sobre la constitución de prácticas artísticas que se establecen a partir del vínculo entre lo estético y lo periodístico, las dinámicas de producción colectivas y colaborativas, la circulación y la difusión en redes sociales. En este sentido, se indaga acerca de la construcción de la mirada fotográfica como experiencia que despliega distintas dimensiones de un proceso en movimiento constante.

### Palabras clave

Fotografía; prácticas artísticas colectivas; redes sociales; M.A.F.I.A

M.A.F.I.A (Movimiento Argentino de Fotógrafos Independientes Autoconvocados) es un colectivo fotográfico conformado por siete integrantes, de los cuales seis residen en la Argentina y uno en Bolivia. Surge durante el año 2012 en las redes sociales a partir de la organización de un grupo de fotógrafos que deciden realizar su primera cobertura juntos. De esta manera, M.A.F.I.A comienza su apuesta a la construcción de la mirada fotográfica como un proceso que redimensiona los siguientes aspectos: la organización, la producción y la autoría colectiva, lo estético y lo periodístico, y la circulación y difusión en plataformas virtuales.

### ¿Cuál es la formación artística de los integrantes de M.A.F.I.A?

Nuestra formación es diversa y creemos que la mirada de M.A.F.I.A tiene que ver con eso. Algunos vienen del fotoperiodismo, de la fotografía de moda, de la fotografía editorial. Otros de un recorrido vinculado con la fotografía autoral o de un trabajo más enfocado con la fotografía de viajes y de paisajes. La mayoría hemos hecho talleres, todos. Algunos también

---

<sup>2</sup> Esta entrevista fue publicada en la revista académica *Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina* n° 4, del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza en el Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL, FDA, UNLP) en el año 2018.

tienen formación académica, pero no es exactamente la misma en nosotros siete, para nada.

**¿Por qué eligieron conformar un colectivo de fotógrafos? ¿Qué desafíos implica esto en la forma de organización y en la construcción de la mirada fotográfica?**

Al comienzo, la elección fue una toma de posición para solidarizarnos con una compañera fotógrafa que había subido unas fotos de un cacerolazo a su Facebook y empezó a recibir amenazas. Las siglas del nombre de M.A.F.I.A significan Movimiento Argentino de Fotógrafos Independientes Autoconvocados, y también autoconvocados eran, supuestamente, esos cacerolazos. Al menos en ese momento se definían así. En realidad, nuestra idea fue salir para doblar la apuesta frente al pedido de silencio que había recibido esta fotógrafa. Nosotros tomamos esta decisión.

Todo esto lo fuimos aprendiendo con el correr del tiempo y seguramente esta respuesta no sería la misma que hubiera dado M.A.F.I.A al año de su origen. Pero a cinco años y medio de nuestro recorrido puedo contar los desafíos que implica conformar una estructura horizontal. Esto quiere decir que las siete voces están en igualdad de condiciones, lo cual demanda otros tiempos en la toma de decisiones y, a su vez, una instancia superadora que va más allá de la suma de las partes. Por ejemplo, en nuestras reuniones se parte de una idea inicial que puede llegar a salir de una cabeza, pero luego se pone en juego en las discusiones. Con la mirada del otro se reconfigura y se repiensa cuál es la puesta en marcha.

Nos manejamos de manera colectiva en todas las etapas y en todos los roles que implica el desarrollo de un trabajo. Porque si bien la fotografía muchas veces está atada a lo individual, a lo que ve el ojo alineado con el corazón \_y todas esas frases que hablan de la mirada fotográfica perteneciente a un individuo\_ nosotros eso lo desarmamos en la mirada colectiva. Esto se vincula no solamente con la toma de la fotografía, no solo con el dedo que aprieta el obturador, sino también con el estar participando de las decisiones previas. Éstas, muchas veces, se relacionan con un «bueno, qué les parece si esta vez hacemos fotos con flash», como un lineamiento general nada más. Mientras que otras veces atañen a cosas más específicas, como: «Che, me parece que para esta cobertura podemos probar de ir con una escalera, con un flash, subirnos a la escalera...». Entonces, cada decisión previa o lineamiento, va a estar asociada con cada cobertura o cada desarrollo de trabajo particular. Y una vez que eso está realizado se piensa qué parte de todo ese material en bruto va a integrar un cuerpo de trabajo. Nuestra mirada colectiva interviene en toda la instancia previa del desarrollo de trabajo, en la instancia posterior de la edición y en la decisión sobre qué se hace con cada una de esas imágenes.

## ¿Qué rol juega la reivindicación o la ironía dentro de sus producciones?

Están presentes ambas cosas. Hay momentos y situaciones en que realizamos el abordaje fotográfico desde una mirada irónica, sin duda. Y hay otros en los que a raíz de empatizar, de sentirnos más cercanos o atravesados de otra manera por la temática, lo hacemos, probablemente, desde una mirada más reivindicativa. Entonces, la respuesta a esto sería: según la situación. No es unívoca nuestra mirada.



Figura 1. M.A.F.I.A (2017) *Señores jueces, nunca más.*

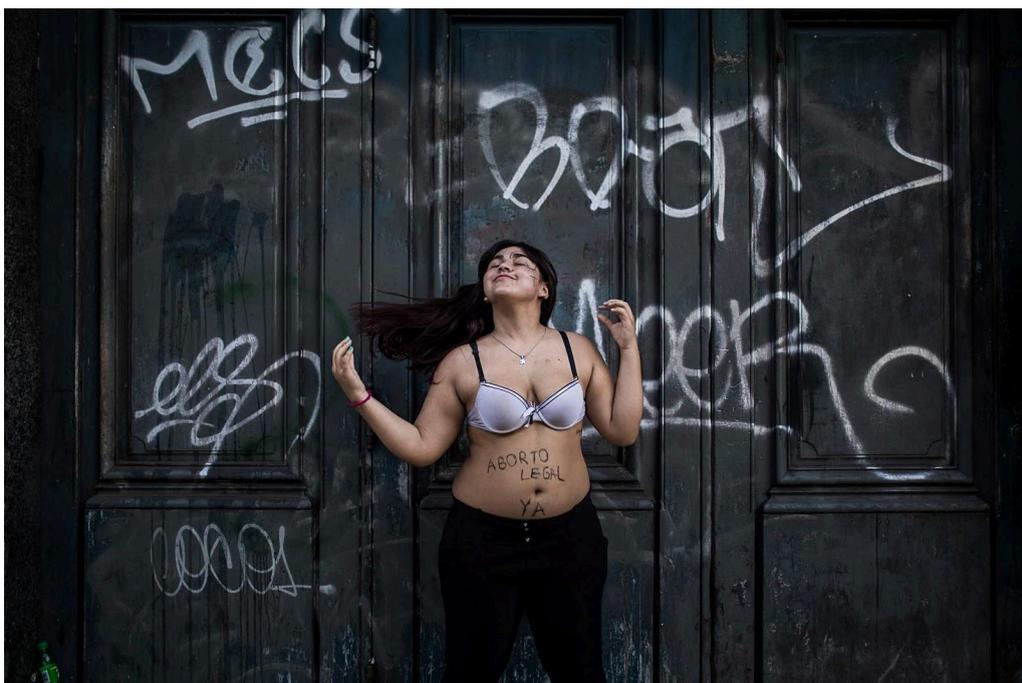


Figura 2. M.A.F.I.A (2018) #abortolegalya.

**Trabajan mucho a partir del retrato fotográfico, ¿tienen referentes sobre este género?  
¿De qué herramientas estéticas se valen para la realización de los mismos?**

Somos siete los integrantes de M.A.F.I.A entonces, probablemente, tengas siete respuestas distintas. Nosotros somos bastante observadores de fotografía, estamos atentos a lo que se produce, vamos a muestras de fotografías y de fotolibros. Nuestra mirada acerca del retrato se nutre de todo eso, multiplicado por siete.



Figura 3. M.A.F.I.A (2018) #abortolegalya.

**¿Cuáles son las motivaciones y el criterio para decidir qué coberturas van a realizar?**

Principalmente tenemos la autonomía de no depender de ninguna editorial, por lo que no tenemos una bajada externa a la cual responder. Entonces nos manejamos con esa libertad. Muchas veces las cosas que mostramos y que cubrimos se vinculan con la agenda noticiosa, con eventos concretos que van sucediendo; por ejemplo, el 14 y el 18 de diciembre, cuando se trató la reforma previsional.

Hay eventos de la realidad que nos convocan a querer estar en la calle y mostrarlos con nuestra visión. Y muchas otras cosas dependen de los intereses de M.A.F.I.A. Hoy te podría decir que tenemos un gran interés por todo lo vinculado con la agenda de género, con la diversidad sexual.

También hemos estado en tomas de fábrica, en formación de espacios cooperativos. Hay una esfera por donde transitamos que es, más o menos, por ahí.

**En el marco de esa esfera por donde transitan, ¿qué significa abordar el espacio público en sus coberturas?**

Es nuestro lugar de unidad inicial y de formación, ya que en la calle fue la primera cobertura juntos; el puntapié inicial fue el cacerolazo del 8 de marzo de 2012. Hay un altísimo porcentaje de nuestros trabajos que se desarrollan en el ámbito público. Lo que implica una adrenalina, un gusto por estar moviéndonos en medio de las marchas, de las manifestaciones que en general son las que nos terminan reuniendo y las que luego forman parte de nuestro acervo fotográfico. No fue una decisión previa empezar a laburar en la calle sino al revés, nosotros nos conocimos y nuestra primera actividad fue en la calle y a partir de ahí comenzamos. Es un espacio que nos resulta familiar.

**¿Se consideran artistas, productores, comunicadores o una mezcla de estos? ¿Por qué? ¿Qué buscan comunicar?**

Probablemente comunicadores, no sé si artistas o productores. Productores de imágenes, capaz que sí. Una mezcla de varias cosas seguro.

Tenemos nuestra agenda personal con intereses y muchas veces tienen que ver con producir imágenes para darle visibilidad a esos temas. Buscamos mostrar protagonistas, mostrar los hechos tal cual los vemos. No buscamos una mirada acrítica sino nuestra mirada, nuestra posición ante determinados hechos en particular y las imágenes que producimos giran siempre en torno a eso.

**Sus fotos llevan el nombre del colectivo del que forman parte. ¿Qué representa la autoría colectiva para ustedes?**

La autoría colectiva fue una decisión que tomamos desde el momento cero. Incluso antes de conocernos en persona. Y estábamos seguros de que iba a implicar un acontecimiento muy importante para cada uno. Aún seguimos reconfigurando el colectivo, pero la autoría es una cuestión que nos parece fundamental porque es nuestra columna vertebral y expresa el manejo que se da de la producción final del material. Es como la firma de todo el proceso que implica el trabajo colectivo.

**Cuando ya tienen decidido qué hecho van a cubrir, ¿qué buscan fotografiar y cómo seleccionan el material que se difundirá finalmente?**

En cada hecho en concreto no es siempre la misma respuesta. Sin duda nos interesa que estén los protagonistas, que esté bien claro quiénes son las personas involucradas en cada uno de los acontecimientos. Y cuando estos hechos se reiteran —como las marchas del 24 de marzo, el «Ni una menos» del 3 de junio, el paro internacional de mujeres— buscamos no repetir y hacer cosas distintas en cuanto a lo estético también.

Somos varios los que nos sentamos con el material en bruto y decidimos de qué manera se va a presentar. También lo hacemos sabiendo el medio en que nos estamos moviendo. Nuestro material se ve más que nada en nuestra *fan page* de Facebook. Es la plataforma con la que contamos. Sabemos que tiene unas determinadas lógicas relacionadas con la cantidad de imágenes que circulan, con el modo en el que circulan (en álbum) y que las formas de esos álbumes se corresponden con una visión circular, la cual una vez que se inicia, si seguís apretando la flecha, se convierte en una calesita. Cuando lo hacemos para Facebook armamos álbumes pensando en esas condiciones. Es distinto cuando armamos plataformas con algunos proyectos en particular, hacemos un *fanzine* o realizamos pegatinas.

**A partir de la experiencia de estos años de trabajo, ¿cómo consideran la relación realidad-fotografía?**

Nuestra postura es que mostramos lo que queremos mostrar porque cada fotografía es un recorte de la realidad. No puede ser nunca sinónimo de la realidad en sí. Siempre nos posicionamos y decidimos mostrar lo que queremos de lo que sucedió. En cada una de las tomas de fotografías que realizamos y en cada uno de los hechos que estamos relevando hay una toma de decisión.

**¿Cuál es su línea editorial? ¿Existe un manifiesto o un cuerpo teórico como plataforma de las decisiones que llevan adelante en la práctica? ¿Cuánto hay del grupo y cuánto de lo personal en estas decisiones?**

No tenemos una línea editorial. Sí tenemos acuerdos desde el vamos, desde nuestro génesis. Somos personas que tenemos un corpus ideológico en común. Ni siquiera es que todos pensamos exactamente lo mismo, ni es la intención que exista un acuerdo a partir de eso. Para nosotros lo rico y lo interesante de nuestra práctica fotográfica tiene que ver con que todo el tiempo estamos discutiendo y poniendo en debate cada una de las cuestiones

que vamos pensando. ¿Qué debería hacer M.A.F.I.A? Todo el tiempo nos lo estamos preguntando, y preguntando al compañero y conversando entre todos.

En las decisiones que tomamos hay todo de todos, porque cada uno viene de una historia particular. El bagaje personal y cultural que traemos es una mochila de la que uno nunca puede estar totalmente despegado y no es la intención para nada. El grupo es el encuentro de todo eso puesto sobre la mesa.

**Si bien sus coberturas circulan, se difunden y se comparten a través de las redes sociales, también producen para diferentes medios de comunicación. ¿Bajo qué condiciones se relacionan con ellos y cómo conviven sus trabajos con las distintas líneas editoriales? ¿Qué lugar ocupan las fotografías en esos medios?**

A nosotros nos llaman de los medios de comunicación. Hemos trabajado con *Anfibia*. También con *Infojus* en su momento, cuando existía. Pero, por ejemplo, *Le Monde Diplomatique* nos pide material de archivo. Y en general las revistas o los medios que se acercan nos piden el material de M.A.F.I.A. No nos ponemos bajo una línea editorial, igual tenemos en claro que no nos subyugaríamos a eso. Nos resulta interesante poder movernos con la libertad que lo hacemos y es el modo que tenemos también de trabajar. Entonces, cuando se acerca algún medio o alguna revista con la que nos relacionamos es en base a este modo de trabajar de M.A.F.I.A.

Con respecto al lugar de las fotografías en esos medios, depende, hay veces que acompañan una nota nada más y hay veces que son fotogalería.

**¿Cuáles han sido los alcances y las desventajas de la circulación y de la difusión en las redes sociales?**

Las redes son nuestro lugar, es de donde salimos y donde nos solemos manejar. El alcance que tienen puede pensarse como una democratización, siempre y cuando puedas acceder. Hay distintos perfiles de personas, cada uno puede transitar libremente. Y eso nos permite acceder al beneficio del gran alcance que de otra manera no podríamos tener. Ahora estamos pensando en qué implica estar participando de ellas y qué le estás dando a esa red social.

La desventaja podría ser que en definitiva nuestras fotos pueden ser usadas con algún fin que no nos interesa. Las fotografías tienen una licencia Copyleft. No se pueden utilizar en medios que persiguen fines de lucro, se tiene que citar siempre al autor, no se les puede modificar el sentido. Aunque la difusión de imágenes en redes implica que alguna persona

las puede tomar y puede no estar cumpliendo con algunas de estas cosas de la licencia. Ese puede ser el riesgo, pero sabemos que también es parte de la circulación en redes.

**¿Cómo se construye ese abordaje particular de la imagen que identifica la producción fotográfica de M.A.F.I.A tanto desde lo estético como desde lo periodístico? ¿Cuáles son sus características más relevantes?**

Desde la formación del colectivo pusimos en debate cuál era la pata estética que nos interesaba darle a M.A.F.I.A. Lo estético es una cuestión que nos atraviesa a todos. Y nos interesa movernos, buscar referencias y estar todo el tiempo pensándolo. Porque sabemos que en esta era de redes, de proliferación y de sobrecarga de imágenes, lo estético está ligado a lo periodístico, no está separado. Tiene que ver con la posibilidad de que una imagen sea o no interesante.

La construcción implica una búsqueda colectiva relacionada con debatir, con pensar y con repensar cómo queremos que cada una de las producciones de M.A.F.I.A se vean. Pero no es lineal porque en realidad depende de cada momento y también del tiempo que tenemos. A veces se suscitan eventos que son rápidos y no nos da tiempo de reunirnos antes, ni siquiera de conversar vía alguna red. Entonces salimos a la calle y se realiza lo posible, y la conjunción de todos esos posibles, la edición y la selección de ese material, es lo que va a ser el abordaje particular de M.A.F.I.A. Muchas veces esta construcción se da en el andar.

**Si M.A.F.I.A tiene que elegir una cobertura o una fotografía propia que le resulte significativa, ¿cuál sería y por qué?**

En particular, lo que me interesa son los proyectos que encaramos convocando más gente. Por ejemplo, los dos últimos paros internacionales de mujeres que hubo (8M) los abordamos de la misma manera: convocando a fotógrafas de diferentes partes del mundo para que cada una de ellas, donde estuviera en ese momento, donde la encontrara el 8M, nos mandara fotografías mostrando lo que pasaba en cada uno de esos lugares. De este modo, lo que logramos fue la conjunción de esas fotografías y de la cobertura de M.A.F.I.A. Además, que distintas fotógrafas de distintas partes del mundo, con sus distintas visiones, sus distintas estéticas y con los distintos eventos que fueron sucediendo, se sumarán en una plataforma y en una cobertura global de un acontecimiento que también se dio a escala mundial.

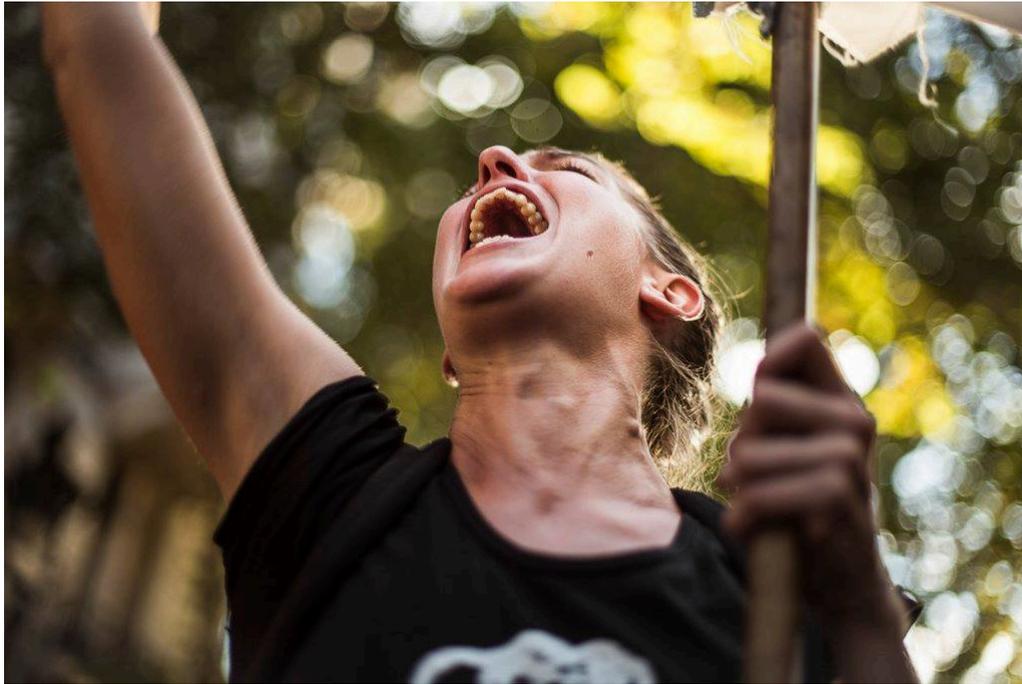


Figura 4. M.A.F.I.A (2017) *Poderosas*.



Figura 5. M.A.F.I.A (2018) *Hicimos historia*.

### **¿Qué proyectos tienen para el futuro?**

Lo cierto es que todo el tiempo nos vamos replanteando las cosas. Nos encontramos en movimiento constante. Estamos pensando una publicación por estos cinco años que cumplimos. Estamos averiguando cómo producirla, teniendo reuniones con amigos para que nos ayuden a ver cómo se puede realizar.

Además, siempre tenemos en danza varias coberturas fotográficas que están en proceso de realización. Y después es el estar siempre en la calle. Ahora estamos todo el tiempo con el debate sobre la legalización del aborto, hicimos la cobertura de los pañuelazos y estuvimos en la vigilia. Hay espacios en los que no vamos a dejar de estar y seguramente el 8 de agosto nos vamos a encontrar otra vez en la calle, tratando de retratar y de dar cuenta de cómo va a ser, esperemos, ese festejo.

# FOTOACTIVISMO, EMPATÍA Y POLÍTICA DE LOS AFECTOS

## Entrevista con SADO colectivo fotográfico<sup>3</sup>

Ana Contursi (CABA, Argentina, 1982) Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (FDA) y Centro de Estudios en Filosofía, (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata. Correo electrónico: ana\_contursi@yahoo.com.ar

Zaira Allaltuni (Neuquén, Argentina, 1985) Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata. Correo electrónico: z.allaltuni@gmail.com

### Resumen

Esta entrevista se produce a partir del diálogo con SADO, colectivo fotográfico de la Ciudad de la Plata. La práctica y producción de este grupo de fotógrafos argentinos da cuenta de los modos inéditos en los que la fotografía contemporánea se inscribe en la compleja realidad actual. A través de la constitución de prácticas que cruzan lo documental, lo poético, la horizontalidad, la autogestión, lo afectivo y lo social, sus producciones y acciones se instalan en la frontera entre el arte, el activismo y el fotoperiodismo. La decisión de enunciarse colectivamente en pos potenciar las voces, miradas y organización colaborativa es una de sus apuestas más significativas. El interés por los temas macro políticos convive con una fuerte inscripción en las problemáticas regionales, articulando las exigencias de la inmediatez, la calle y las historias de vida. Sus imágenes abordan desde diferentes perspectivas temas como trabajo, género, sexopolítica, territorio, memoria y ddhh, migración y agroecología, entre otros.

### Palabras clave

SADO; Colectivo; Fotografía; Arte; Documental; Fotoactivismo

SADO colectivo fotográfico se formó en la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina) en el mes de septiembre de 2014, en ocasión del octavo aniversario de la segunda desaparición forzada de Jorge Julio López. Sus integrantes compartieron desde el inicio tanto inquietudes políticas como sitios de formación y el mismo deseo por dar vida a

---

<sup>3</sup> Esta entrevista fue publicada en la revista académica *INDEX Revista de Arte Contemporáneo* n° 11, de la Carrera de Artes Visuales, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en el año 2021.

espacios que redimensionan las lógicas de la fotografía y el fotoperiodismo mediante la constitución de marcos de acción singulares. Tomando como referencia la práctica de algunos colectivos ya existentes de aquí y de afuera, comenzaron a desarrollar trabajos de manera colectiva, autónoma e independiente, mirando la cotidianeidad y la urgencia en torno a las problemáticas de la región conurbana de La Plata, Berisso y Ensenada.

### **¿Cuáles fueron las motivaciones para formar SADO?**

**SADO:** Básicamente veníamos de algunos grupos fotográficos distintos. Hacía unos años habíamos participado de las JOFF (Jornadas de Feria Fotográfica), con otros fotógrafos platenses para visibilizar la fotografía en La Plata. Conocer a quiénes estaban produciendo, generar un mercado interno, de muestra, donde vender lo que uno hacía, así como realizar charlas. Éramos todos muy diferentes y teníamos distintos intereses, quizás, y ahí empezó a surgir un interés por hacer un trabajo colectivo de otra forma. Un trabajo más social que no estaba generándose con esto, que era para el mundo interno de la fotografía. Nosotros tenemos la influencia de SUB cooperativa de fotógrafos. Siempre nos pareció muy bueno lo que hacían los chicos y cómo podían llevar esa mirada fotográfica a lugares con problemáticas sociales o conflictos.

Y también de M.A.F.I.A (Movimiento Argentino de Fotógrafos Independientes Autoconvocados)... habíamos arrancado inspirados en ellos, por decirlo de alguna manera. También considerábamos que había cierta necesidad de armar algo así en La Plata y contar historias o realidades que nadie estaba contando. Ahí vimos que podíamos darle forma al colectivo y empezar a trabajar esas cuestiones teniendo como base la ciudad de La Plata y lo que pasaba acá. En Buenos Aires estaban SUB y M.A.F.I.A, lo que no quitaba que pudiéramos hacer trabajos allá. Pero queríamos focalizar la atención en esta ciudad, que por otro lado, no tenía en ese momento ningún colectivo fotográfico local. Y un poco también fue por la cuestión del contexto, si bien era post-crisis 2001 y ya había pasado un montón de tiempo desde ese momento, había un montón de problemáticas que se seguían repitiendo. Una presencia en la calle muy grande de un montón de temáticas locales importantes. El primer trabajo que hicimos fue la cobertura de la marcha por la desaparición de Julio López. Entonces nos pareció importante empezar a tratar esos problemas que no se estaban abordando, por lo menos, fotográficamente y desde acá. O se abordaban desde otro lado. Por decirlo de alguna manera, nos conformamos como un medio alternativo de comunicación como lo hicieron un montón de radios, periodistas autogestivos e independientes.

### **¿Por qué decidieron formar un colectivo? ¿Cuáles creen que son las cuestiones a favor y en contra de esta manera de organización?**

**S:** Aúna las fuerzas. Lo colectivo en algún punto complementa lo que a unes les falta y, a la vez, para mí, o para todes, trabajar con otros también te hace ver a vos mismo. Empiezo por las cuestiones a favor. Creo que es el hecho de que nosotres, como colectivo, decidimos prácticamente todo. No dependemos de nadie a la hora de decidir qué queremos mostrar, cómo lo queremos mostrar y qué queremos contar. Eso es lo que por ahí fue importante a la hora de conformarnos como colectivo. Individualmente estábamos pensando esas cuestiones y cuando nos juntamos nos pareció importante para poder trabajar. Es como un trabajo de base. No tenemos una estructura verticalista sino horizontal. Trabajamos de esa forma. No tenemos jefe o patrón. Pero eso también tiene una complicación relacionada con el tema de la sustentabilidad. Eso sería parte de las desventajas. No tenemos a alguien que nos pague.

**Ustedes trabajan en la fotografía de forma individual y colectiva, ¿cuál es la diferencia entre esas dos maneras?**

**S:** Creemos que el perfil de SADO tiene una gran búsqueda desde lo social. Algo que no es casual es que sea colectivo. Me parece que trabajar en colectivo estas temáticas tal vez genera una apertura más interesante en el sentido de lo social y la cuestión de autoría o de firma. Nosotres siempre defendimos eso: la firma colectiva. No hay un autor personal detrás de cada foto sino que es algo hecho entre todes.

**¿Cómo piensan el rol de las imágenes en las dinámicas políticas y sociales en la actualidad?**

**S:** Es complejo. Hoy todo es imagen. Estamos plagados de imágenes por todos lados y hay mucha utilización de eso. Hay contaminación de imagen. La imagen es una forma de hablar sin hablar. Pero también hay que considerar todo lo que esconde. Hay un uso de la imagen con un interés detrás que no siempre es del todo claro. O por ahí hay un vaciamiento, también, en los consumos de la imagen. Lo que nosotres tratamos de proponer es justamente cómo hacer esas lecturas desde un lugar más consciente, si se quiere, para comunicar de una manera más... Más clara. O, si la manipulas que sea claro que estás manipulándola. Lo que decíamos recién me recordó la idea, que tenemos muy instalada, de la objetividad. Una foto es algo que pasó necesariamente, y si vos no mostraste otra cosa, entonces parece que esa otra cosa no estuvo. Todos esos recortes que se hacen según el contexto, o según un montón de otros condicionantes, terminan diciendo lo que vos querés que digan. Entonces, sobre la idea de que la imagen es pasiva y no tiene ideología, podría decir que no la tiene, pero se le da. Nosotres nos hacemos cargo de que hay manipulación siempre. Se elige qué mostrar, qué no mostrar, cómo mostrarlo. Entonces es casi imposible correr del lugar de una toma de posición. Esto también está relacionado con cuáles son

los límites de la fotografía en cuanto a lo informativo y a lo artístico. Es esto de la objetividad, a veces se asocia la fotografía con una verdad por el solo hecho de que está registrando un contexto, un momento. Y atrás de eso hay una subjetividad también, hay un punto de vista y una intención. En ese sentido, lo artístico y el discurso más relacionado con otra forma de comunicar son dos aspectos que tratamos de combinar.

**En esta línea, ¿cómo piensan su producción fotográfica en vinculación con el concepto de realidad?**

**S:** La realidad es una construcción. Hay hechos. Pero después está cómo construís esa realidad, ese hecho. Creemos que se construye desde la forma también. Nos pensamos de una forma activa, siendo parte en una realidad dada y también en una realidad en la que nuestras acciones intervienen fuertemente.

**¿Consideran que hay una estética singular en SADO? Si es así, ¿podrían describir en qué se ve expresado ese abordaje particular de la imagen?**

**S:** Sí, hay una estética SADO. La estamos construyendo todo el tiempo. Estos años nos han dado una estética concreta que surge del abordar las temáticas que trabajamos, de la forma de trabajar. Un poco también en el sentido de que siempre hubo un acuerdo sobre la forma, sobre cómo elegimos mostrar. La elección de cómo encarar los trabajos y qué recorte hacer también va generando una estética, si se quiere. Y eso es político. Estas decisiones estéticas son parte de una decisión más profunda. Por ejemplo, en los registros de marchas hay mucho acercamiento hacia las personas. Y creo que es algo que se siente desde quien ve. Eso marca una diferencia visual que tiene que ver, además, con lo afectivo. Le damos mucha importancia a lo afectivo, al sentimiento, a lo que le pasa a esa persona y a lo que nos pasa a nosotres con esa o esas personas en el momento.

**Pensando el fotoperiodismo como un campo constituido por fotoperiodistas y periodistas que suelen compartir espacios de formación, práctica y circulación comunes. ¿Cómo se relacionan con este ámbito?**

**S:** Ninguno de nosotres viene del campo del fotoperiodismo. No hemos laburado en medios. Tenemos un montón de colegas fotógrafes de medios que nos cruzamos en marchas. Pero nosotres vamos por un camino... Autogestivo. Y, por ahí esa es la diferencia. A nosotres no nos manda nadie. Vamos porque queremos ir a ver qué está pasando en determinada situación. Y vamos a registrarlo porque nos parece interesante visibilizarlo. Quizás ellos también van porque quieren, pero les mandan y les pagan. Sus fotografías después salen en el diario, en la radio, en el portal de noticias. Quizás también la diferencia sea esto de

tener que cumplir con determinada cantidad de notas y todo eso, lo cual a veces limita. Hemos charlado muchas veces con ellos. Están un rato, sacan las dos o tres fotos que necesitan y ya se tienen que ir a otro lado. También en los medios, sobre todo los hegemónicos, últimamente ya no hay tanta búsqueda fotográfica como había hace diez, quince años o un poco más. En ese momento sí se hacía eso de producir más periodismo de investigación, de viajar, de hacer notas de largo aliento. Cambiaron las dinámicas. Muchos fotoperiodistas no están en lo que está pasando. Pero a veces sí y se da, como decíamos, que quieren estar. Por otra parte, hemos hecho trabajos colaborativos con amigos fotoperiodistas.

Por ahí, en el sentido de la práctica, la ventaja que tenemos como colectivo en relación al fotoperiodismo tradicional es poder acercarnos y detenernos en los temas. Porque a veces la inmediatez que demanda el fotoperiodismo hace que se aborden los temas de una forma más rápida o liviana. Y la posibilidad de desarrollar tiene que ver con una cuestión de investigación o de ir más a fondo, por más que sea algo que esté pasando en el momento y sea urgente.

### **¿Cuál es el criterio para elegir temas, coberturas y fotografías?**

**S:** Tenemos una línea relacionada con temáticas de derechos humanos, territoriales, de género, sociales en general, políticos, que tengan que ver con lo que pasa en la calle. El criterio a veces tiene que ver con los temas que los medios no muestran. O que se muestran de una manera extremadamente sesgada y alineada con intereses corporativos. A veces ocurre que alguien nos dice “che, mirá, está pasando tal cosa en tal lado”, y decimos “bueno, vamos”. Si podemos nos acercamos, si creemos que es necesario visibilizar eso, como pasó con el conflicto por las tierras de Abasto o con la lucha de la línea de los colectiveros del Este. Después, sobre la manera de elegir las fotografías, en general algunas, o todes, cuando es algo importante y podemos, cubrimos lo que está pasando haciendo fotos en el lugar y la dinámica de laburo luego es juntar todo el material vía internet. Subimos en un archivo todas las fotos, todo el material de las coberturas, de lo que hicimos, y entre todes armamos la edición del trabajo. También manejamos una cierta cantidad de fotos que sabemos que nos da un margen para contar lo que queremos contar. Siempre son 15 o 20 fotos, capaz menos. Por lo general se sacan un montón y la selección es importante. El trabajo consiste en pensar un tema, cubrirlo, y después seleccionar las imágenes, que es una parte importante.

Tratamos de generar siempre una narrativa, aunque sea, que nosotres más o menos podamos visualizar internamente, y después dejarlo abierto al que lo vea. Buscamos que cuente una historia, de alguna u otra forma. No necesariamente literal. Y que sea sintética,

que no abunde en demasiadas imágenes y que pueda ir a cosas más concretas. Muchas veces no pensamos el tema sino que vamos porque está pasando tal cosa. Es como que también tenemos esas dos maneras de laburar. Está pasando algo, nos enteramos y vamos a ese lugar, al territorio. Ese es un laburo más de marchas... O de campo, más de lo inmediato. Y después, el que no es tan inmediato es un trabajo más largo que tiene que ver con, ahí sí, un laburo más investigativo que improvisamos nosotres cuando nos relacionamos con lo que está pasando, la gente, ahí aparecen los vínculos. Es un laburo más a largo plazo, de establecer relaciones, contactos, teléfonos, y a partir de ahí seguir el trabajo más profundamente.

### **¿Qué producciones fotográficas les resultaron significativas? ¿Por qué?**

**S:** Todes vamos a decir lo mismo: el del Este y el de Abasto. Fueron los dos más gratificantes porque salieron bien. Bueno, todo es entre comillas. Quizás porque fueron “batallas ganadas”. En Abasto, que era un conflicto por la tierra, la gente la pasó mal, les reprimieron mal. Consiguieron lo que estaban pidiendo. Y para nosotres ese fue el momento cuando más le tuvimos que poner el cuerpo. Y eso de poner el cuerpo está buenísimo. Yo lo recuerdo como emocionante, en mi cuerpo. Porque estás siendo parte de lo que está sucediendo. También, con el tema de Abasto (Fig. 1), lo que pasó fue que nos recibieron con mucha confianza, y nos recibieron de esa manera porque entendieron la propuesta, la forma en que lo estábamos queriendo mostrar. Por eso también fue importante para nosotres, y nos hicieron sentir parte un poco de lo que estaba pasando. Era una necesidad, se notaba que realmente se necesitaba mostrar eso. Abrir a la sociedad lo que estaba pasando, que no era como lo presentaban algunos medios, con esa forma de criminalizar a las personas. Al contrario, era gente muy digna y eso se demostró. Ahí está la batalla ganada.



Fig. 1: Fotografías pertenecientes a diferentes momentos de la cobertura en el conflicto por las tierras de Abasto. De la serie "Tierra y Dignidad" (2015), gentileza de SADO, archivo colectivo.

### ¿Y con la lucha de los colectiveros del Este?

**S:** Con el del Este fue como con Abasto porque nos enteramos por la tele. Fue eso también: caer cuando estaban ahí tomando la terminal de bondis. Y el mismo día que fuimos les reprimieron, nos fuimos justo antes y no estuvimos, pero fueron brutalmente reprimidos, y era un reclamo muy justo. Muy justo. Y estaban tomando la terminal pacíficamente. Se generó ahí un vínculo con ellos durante ese rato que estuvimos. Y después también, posterior a la represión, por cómo siguió toda la lucha, en la que lograron que se reincorporaran no sé cuántos choferes que habían echado. Fue también un laburo largo, que les sirvió también a ellos un montón. Salió en la tapa de la revista *La Pulseada*, la foto del triunfo del Este. (Figs. 2, 3, 4 y 5)





Figs. 2, 3, 4 y 5: Fotografías pertenecientes a la serie El Este, cobertura del conflicto de los trabajadores de la línea platense de colectivos. En la primera, fragmento de “La Fuerza” (octubre de 2016); en la segunda, fragmento de “A paso firme” (noviembre de 2016). Tercera y cuarta de “El triunfo” (noviembre de 2016). Gentileza de SADO, archivo colectivo.

### **¿Cuál es el público de SADO?**

**S:** No es que apuntamos a un público particular sino que se produce en relación con los trabajos. Por ahí dependiendo de la problemática que cubrimos se expande en determinado sector, como por ejemplo cuando realizamos lo de Abasto o lo del Este, que llegó a un montonazo de gente y se compartieron muchísimo en redes. Esos son los laburos que más se han compartido. Y es algo que no habíamos pensado ni tenido en cuenta, aparece esa necesidad de que eso se vea. Y estuvo buenísimo porque un montón de gente nos conoció y por ahí, a raíz de eso, después empezaron a ver otras fotos.

### **¿Cuáles son las vías o canales mediante los cuales llegan a los temas y lugares que cubren? ¿Cómo se vinculan con las personas?**

**S:** Muchas veces accedemos a través de personas que vamos contactando. Por ahí esto sí es elegido porque nos gusta trabajar así. Nos gusta charlar primero acerca de lo que está pasando y generar un vínculo con alguien que esté directamente relacionado. Y a través de eso también se abren otros canales que nos van posibilitando la llegada. Y como canales también están las amistades, gente que está en organizaciones, o que está en medios, medios alternativos. Nos invitan, a veces nos dicen “está pasando tal cosa...”. Las redes ahí son importantes. Gracias a ellas podemos llegar a lugares de los que no tenemos ni idea. De las dos coberturas más importantes nos enteramos por la televisión. ¡Re loco! Las vimos porque se mediatizaron y fueron muy estigmatizadas esas luchas. Ahí fuimos directo al lugar. Fue de caraduras: “Hola, somos tales y queremos saber, que nos cuenten.” Y no hubo problema. Igual siempre lo ideal es que sea a través de alguien que te va llevando, interiorizando. Igual ahí en Abasto al toque nos vinculamos con “el Tanque”, que ya conocíamos. Ahí fue una casualidad, justo había gente de organizaciones que nos conocía.

Y eso es lo interesante de lo colectivo también, ¿no? También somos parte... Esa red también abarca a compañeres que abordan las mismas cosas de los mismos lugares, y así se genera un intercambio en la red.

**Y respecto con los medios de difusión y circulación ustedes utilizan principalmente facebook e Instagram.**

**S:** Es la forma de salir a mostrar. Somos un medio de comunicación, fotográfico, artístico, social, que circula a través de un medio, hoy por hoy, las redes. Sabemos la contradicción también que eso tiene, más allá de las ventajas que te da. Llega a un montón de gente pero estás atado a las normas de esa organización. Habría que ampliar los canales, son una pata pero no deberían ser la principal. Hay canales que todavía tenemos en proceso de construcción. Estamos en proceso de armar una página web. Lo que tienen las redes es el alcance masivo, de visibilización. Eso es lo bueno. Porque es para todes, a diferencia de la página. La página ya es algo que apunta a alguien más específico. Por ejemplo, la gente conoce mucho más a M.A.F.I.A que a SUB Cooperativa de Fotógrafes, porque tienen otra manera de difusión. M.A.F.I.A usa sobre todo las redes, y así es la manera en que se comparten sus producciones. Creemos que, más allá de la desventaja que tienen las redes en el sentido de que tiene esta cosa de apropiarse del material que uno sube, que no está bueno; pero sobre todo para los que pensamos acerca de la importancia de la democratización del material, por otro lado, está buenísimo esto de que generan una multiplicación de esas imágenes que nos excede, que se va de nuestras manos.





Fig. 6 y 7: Fotografías pertenecientes a la serie “La virgen de Urkupiña” (agosto de 2015). Gentileza de SADO, archivo colectivo.

### ¿Por qué se llaman SADO?

**S:** Nos gustaría que el mundo fuera un poco más justo. Nos encantaría que sea re justo. Y bueno, esa cuestión viene de ahí, de cubrir situaciones que son el displacer y el placer al mismo tiempo. A veces, lo que elegís cubrir no está bueno. O sea, vos decís: “no me gustaría venir a fotografiar esto, estaría buenísimo que esto no estuviera sucediendo.” Es re loco porque tiene que ver con la aceptación de una característica re zarpada de la vida, en general negada o puesta en cuestión, que es el conflicto permanente, y el dolor permanente también. Es como un reconocimiento de eso. Nos pasa muchas veces con las cosas que cubrimos algo que está re bueno, a veces la cosa viene con un trasfondo de mucho dolor o injusticia pero vemos desplegarse una potencia en eso. Se resignifica al ser parte, al volverse “un común”. Así funciona la empatía, creo. Es como resignificar también la palabra “sado”, que está muy asociada al gozar con el dolor. Y no es tan así. No es que gozamos con eso y vamos donde hay dolor porque nos gusta. Queremos ir ahí para cambiar ese dolor, en realidad. Aún en los lugares más conflictivos pueden aparecer la alegría, el disfrute, el placer. Es encontrarle una vuelta y transformar ese dolor en algo más. Pero no es que nos bañamos en brea caliente y nos pegamos. Es así, está la tensión constante del placer y el displacer. Aunque también hacemos otras coberturas, como una actividad cultural o una celebración; igual siempre hay un trasfondo de urgencia o necesidad de justicia. En ese sentido, uno de los laburos más gratificantes fue el de la virgen de Urkupiña... bah, no lo más gratificante sino... ¡Lo más divertido! Fiesta y pueblo, nos encanta (Figs 6 y 7) .Y todo el proceso de la campaña por la legalización del aborto (Fig. 8, 9 y 10). Las marchas, las vigiliás, el fracaso, la presencia provida, la convicción... Ahí tenemos un ejemplo claro de la potencia infinita de lo colectivo. Es como un círculo virtuoso

al final: dolor, lucha compartida y fiesta, dolor, lucha... y sigue. Eso es lo que hacemos, ahí encontramos mucho sentido... un poco eso es lo que somos ¿no?



Figs. 8, 9 y 10: Fotografías pertenecientes a las series “8M La Plata” (marzo 2018) y “Marea en movimiento” (junio 2018). Gentileza de SADO, archivo colectivo.